

542° Livraison.

3º Période. Tome Vingt-huitième.

1er \out 1902.

Prix de cette Livraison: 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

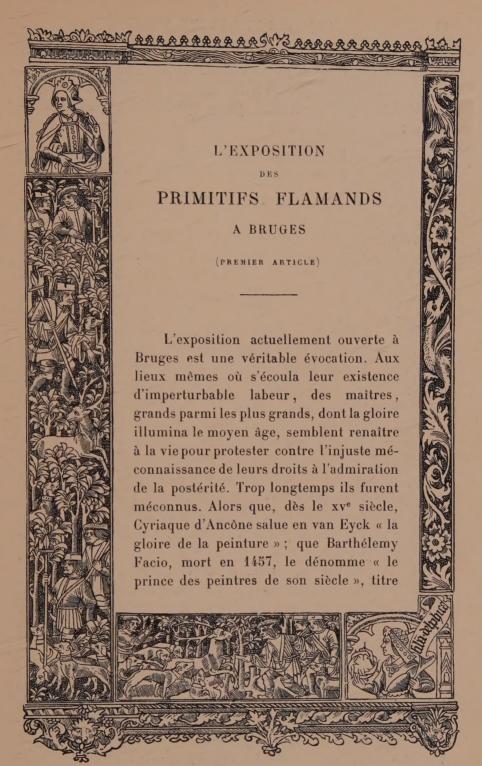
LIVRAISON DU 1er AOUT 1902

TEXTE

- I. L'Exposition des Primitifs flamands a Bruges (lerarticle), par M. Henri Hymans.
- II. LE MOUVEMENT D'ART EN SUISSE : PEINTRES GENEVOIS DU XVIII⁶ ET DU COMMENCEMENT DU XIX⁶ SIÈCLE (1⁶ article), par M. Daniel Baud-Bovy.
- III. ARTISTES CONTEMPORAINS: PAUL FLANDRIN, par M. J.-F. Schnerb.
- IV. LES SALONS DE 1902 (4º et dernier article), par M. Henry Marcel.
- V. LES CARACTÉRISTIQUES DES ANCIENS MAÎTRES ITALIENS (2° et dernier article), par M. Ad. Venturi.
- VI. L'École de Fontainebleau et le Primatice, a propos d'un livre récent (1er article), par M. Eugène Muntz, de l'Institut.
- VII. Bibliographie: Contributions récentes à l'histoire de l'Art français (P. Seidel, lady Dilke, Paul Marmottan, Victor Champier et G. Roger-Sandoz), par MM. Maurice Tourneux et R. T.

GRAVURES

- L'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges: Adam et ève, par Hubert et Jan van Eyck (Musée de Bruxelles); Le Chanoine Georges van der Paele, par Jan van Eyck (1436), fragment de la « Vierge du chanoine Paele » (Musée de Bruges); Portrait de la femme du peintre, par le même (1439) (ibid.).
- Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges, avec ses cinq fils et son patron Guillaume de Maleval, volet de gauche du « triptyque de saint Christophe », par H. Memling (Musée de Bruges): photogravure tirée hors texte.
- Portrait de J.-F. Liotard, par lui-même, pastel (Musée Rath, Genève); Portrait de J. Huber, par lui-même, d'après une gravure; Voltaire à Ferney, gravure d'après le tableau de J. Huber; Vaches au pâturage, par P.-L. de La Rive (Musée de l'Ariana, Genève).
- Paul et Hippolyte Flandrin dessinés l'un par l'autre (1835) (app. à M^{me} Ambroise Thomas), en lettre. Œuvres de Paul Flandrin: Les Jardins de la villa Borghèse vus de la villa Médicis (app. à M. Charié-Marsaines), en tête de page; Aqua Traversa'(campagne de Rome) (1835), dessin pour le tableau des « Pénitents de la Mort » (app. à M^{me} Devernay); Les Bords du Gardon (app. à M. Charié-Marsaines); Le Rhône aux environs de Vienne (app. à M^{me} Méric); Les Buttes de Sannois (app. à M^{me} Paul Flandrin).
- Les Salons de 1902: Fragment d'un tombeau, pierre, par M. Albert Bartholomé (Société Nationale des Beaux-Arts); Ombres, plâtre, par M. Auguste Rodin (ibid.); La Forme se dégageant de la Matière, marbre, par M. Gustave Michel (Société des Artistes français); Portrait de Mr. Dagnan-Bouveret, buste marbre, par M. Charles Verlet (ibid.); Saint Jean-Baptiste enfant, buste marbre, par M. Pierre Roche (Société Nationale des Beaux-Arts); La Jeunesse, groupe en bois et ivoire, par M. Jean Dampt.
- Les Aveugles, groupe marbre, par M. Hippolyte Lefebvre (Salon de la Société des Artistes français): gravure sur bois par M. Pierre Gusman, tirée hors texte.
- Pont-Aven, eau-forte originale de M. E.-M. Syrge (Salon de la Société des Artistes français), tirée hors texte.
- Pénélope au milieu de ses suivantes, par le Primatice, d'après la gravure attribuée à Ghisi; La Cour ovale avec le portique dit de Serlio, au château de Fontainebleau; Le Pavillon de la chaussée de Maintenon, au même château; Mars et Vénus, dessin par le Rosso (Musée du Louvre); La Galerie François Israu château de Fontainebleau; Le Repas des Dieux, dessin par le Primatice (Musée du Louvre); Phèdre accusant Hippolyte, dessin par le même (ibid.); Rébecca donnant à boire à Eliézer, dessin par le même (ibid.), en cul-de-lampe.
- La Grande-duchesse Élisa au milieu de sa cour, par P. Benvenuti (Musée de Versailles): photogravure tirée hors texte.



dont put se glorifier Rubens; que Jean Santi, le père de Raphaël, exalte Jan van Eyck et Roger van der Weyden, au point de dire, comme le devait faire plus tard, de son fils même, la célèbre épitaphe du Panthéon, que leur art le dispute en perfection à la nature ellemême:

Di colorire furno si excellenti Che han superato spesse volte il vero,

des générations entières n'auront pour ces mêmes peintres ni souvenir, ni respect. De quelques-uns des plus grands le nom même se perdra, et des collectionneurs émérites dédaigneront de recueillir leurs œuvres! La galerie Wallace, formée au prix de tant de louable persistance et de si prodigieux sacrifices d'argent par lord Hertford, ne comprend pas un seul spécimen de l'art des maîtres primitifs. Le passionné de peinture ancienne, le collectionneur le plus éclairé des maîtres anciens que connut le xixe siècle, — j'ai nommé Louis La Caze, — dans son enthousiasme pour les virtuoses du pinceau, Hollandais, Flamands, Espagnols, Français, Anglais, n'avait pas d'œil pour ceux que, naguère, nous appelions encore, avec dérision, les « gothiques »!

Ce temps est-il passé? Espérons-le, sans oser l'affirmer. En art, la faveur des foules n'est guère moins versatile qu'en d'autres domaines; seule, la science évite ses caprices. La science, en vérité, n'est pas étrangère à la conception, à la réalisation du programme de cette fête de l'esprit et des yeux que constitue l'exposition. Grâce à elle, des horizons plus vastes s'ouvrent pour ceux que préoccupe le passé de l'art; elle leur permet de remonter à la source de la peinture contemporaine.

Le rapprochement, en un même local, grandiose, mais de médiocre éclairage, d'authentiques travaux des van Eyck, de Petrus Cristus, de Roger van der Weyden, de Memling, de Hugo van der Goes, de Thierry Bouts, de Gérard David, avec nombre d'autres restant à déterminer, devient, pour les artistes et les historiens, une exceptionnelle occasion, encore que, pour certains maîtres, leur étude ne puisse porter que sur des pages d'importance secondaire, comparées à celles que détiennent des galeries ou des églises, dont le comité de l'exposition ne pouvait songer à obtenir le prêt. L'ensemble, pourtant, n'est pas disparate. Il est, au contraire, frappant par sa tenue; il emprunte un relief particulier aux pages nombreuses et de renommée universelle qui s'y trouvent. D'autre part,

91

il comprend des créations de moindre envergure, mais non de moindre portée, appartenant à des galeries publiques, moins généralement visitées, ou à des collections particulières, dont quelquesunes princières: Anhalt, Doria, Hohenzollern, Radzivill, Liechtenstein.

Les lecteurs de la Gazette sont dès longtemps familiarisés avec les œuvres de la première catégorie. A elles ira, comme de juste, l'admiration, sinon la surprise de l'arrivant. Vers les secondes se portera, comme instinctivement, l'attention des hommes d'étude, des érudits, de ceux que préoccupe la solution des problèmes qu'elles posent, de ceux qui se sentiront la force d'en essayer la solution. Pour les mieux informés, ce sera plutôt un complément d'étude. Leur joie sera sans bornes de se trouver en mesure d'étudier, côte à à côte, les œuvres d'un même pinceau, momentanément rassemblées sur les parois du Palais provincial.

Ici, c'est la Cène de Thierry Bouts, de l'église Saint-Pierre de Louvain, formant le centre d'un panneau où, d'une part, se rencontre le Martyre de saint Érasme, de Louvain encore; de l'autre, le Martyre de saint Hippolyte, de la cathédrale de Bruges. Plus loin, c'est l'admirable Madone environnée de saintes, chef-d'œuvre de Gérard David, appartenant au musée de Rouen, servant de lien aux deux admirables panneaux du même peintre appartenant à l'Académie de Bruges : la Condamnation et le Supplice de Sisamnès, et, en face, les magnifiques panneaux de MM. de Somzée. Ailleurs, c'est la série exceptionnellement riche des créations de Memling, la Châsse de sainte Ursule, tous les tableaux de l'hôpital Saint-Jean et du musée de Bruges, se groupant avec ceux des musées d'Anvers et de Bruxelles. Tout autour, enfin, une incomparable série de portraits du maître, appartenant à M. Salting, de Londres; au musée de La Have; au baron Oppenheim, de Cologne; au duc d'Anhalt; à MM. Léopold Goldschmidt et N..., de Paris, et à quelques autres amateurs.

Van Eyck et van der Weyden, moins abondamment représentés, le sont néanmoins par des chefs-d'œuvre, venus, pour le premier surtout, de Belgique: les musées de l'État belge, d'Anvers, de Bruges; pour le second, par des créations plus restreintes en nombre et en dimensions, mais de qualité rare, tels le portrait d'homme (Bladelin), à M. le prof. R. von Kaufmann, de Berlin, la Madone de M. Mathys, de Bruxelles.

L'attention du visiteur se portera avec une curiosité particulière

sur l'œuvre de certains maîtres encore indéterminés, bien que très typiques, parmi lesquels, en toute première ligne, figure le maître énigmatique dit « de Flémalle », contemporain de Jan van Eyck et presque son émule, dont l'identité, jusqu'à ce jour, se dérobe aux recherches d'investigateurs notables. N'arriveront toutefois au degré de pénétration voulu, pour avoir raison du secret dont s'environne encore le surprenant ouvrier, que ceux dont la mémoire a retenu la vision de pages antérieurement étudiées ailleurs : en Espagne, à Dijon, à Aix, à Saint-Pétersbourg, comme il faut aller à Dijon, encore, pour apprendre à juger Melchior Broederlam, à Florence Hugo van der Goes, à Douai Jean Bellegambe.

L'étude des Primitifs d'origine néerlandaise est, pour ce moment encore, des moins aisées. La dispersion de leurs œuvres y contribue pour une bonne part. Depuis le temps où l'auteur de ces lignes faisait connaître aux lecteurs de la Gazette le maître dit alors « de Mérode », devenu depuis « de Flémalle », si richement représenté à Madrid, divers spécimens de ce nouveau venu ont été successivement identifiés, notamment par M. de Tschudi. La date inscrite sur un portrait du musée du Prado nous informe qu'il n'y a point lieu de songer à l'identifier avec Hubert van Eyck, comme l'auraient désiré certains critiques.

Simon Marmion et Jean Bellegambe sont des nouveaux venus encore, comme Jean Mostaert, que MM. Gustave Glück et Camille Benoît s'accordent pour identifier avec le maître du triptyque ayant appartenu au comte Fl. d'Oultremont, aujourd'hui au musée de Bruxelles. Le « Mostaert » de Waagen, représenté à Bruges par une nombreuse série de peintures, rentre, du même coup, parmi les indéterminés.

L'exposition, en somme, marquera une date. Elle peut être envisagée comme la consécration du labeur de quelques hommes, M. James Weale en tête, dont la patiente investigation a contribué pour la plus large part à percer le mystère qui, presque tout récemment encore, environnait bon nombre de maîtres désormais acquis à l'histoire. Cet hommage doit leur être rendu, au moment où nous faisons un si large emploi des sources vulgarisées par eux.

Chose à constater tout d'abord, et plutôt décourageante, après comme avant le voyage de Bruges : le point de départ de notre connaissance de la peinture dans les Flandres dépasse de peu le début du xve siècle. Cela tient à des causes multiples. La première est, sans doute, que ni les van Eyck, ni leur continuateurs immé-



Hans Memling pinx.

GUILLAUME MOREEL, BOURGMESTRE DE BRUGES
AVEC SES CINQ FILS ET SON PATRON, GUILLAUME DE MALEVAL

Volet gauche du triptyque de Saint-Christophe (Musée de Bruges)



diats, non plus que leurs principaux contemporains, van der Weyden, Memling, Thierry Bouts, Gérard David, ne sont de souche brugeoise. La présence à l'exposition de tout ce qui est antérieur à van Eyck, de certaines peintures assignées à Melchior Broederlam, est à cet égard démonstrative. A les supposer même d'un autre peintre que le remarquable auteur des panneaux du retable de la chartreuse de Champmol, on peut les rattacher certainement par l'esprit à ses productions et, par cela même, mesurer l'immense progrès réalisé par les van Eyck.

Ab Jove principium! L'adage est commode, sans doute, mais il faut pourtant chercher ailleurs le point de départ des merveilles que nous avons sous les yeux. Parmi les peintres, il est certain que van Eyek n'a pas plus de rivaux que de précurseurs, surtout dans les Flandres. Au risque de tomber dans la redite — n'hésitons point à le constater derechef, --- ses précurseurs, il les trouva parmi les miniaturistes. Cela n'éclaircit peut-être pas tout à fait le mystère de ses origines, mais, en somme, la perfection de certaines miniatures de Pol de Limbourg, ou de Jacquemart de Hesdin, ornant les précieux manuscrits de Jean le Magnifique, duc de Berry, le frère de Charles V de France, est un précieux indice. La Gazette a reproduit quelques feuillets des Grandes Heures du prince, appartenant au musée de Chantilly, à l'appui d'un travail dû à la plume savante de M. Léopold Delisle. Les précieux autels portatifs exposés à Bruges par MM. Weber, de Hambourg, et Cardon, de Bruxelles; le Crucifiement de l'église Saint-Sauveur, à Bruges; le panneau votif appartenant aux hospices d'Ypres; d'autres peintures que l'on peut rattacher au xive siècle, ne font présager en rien la puissante expression d'art constituée par les van Eyck. Voyons-y des incunables et, à ce titre, signalons-les à l'attention de l'archéologue.

Broederlam lui-même n'a-t-il point manié le pinceau du miniaturiste? C'est non seulement probable, mais, à notre avis, presque certain, à en juger par la miniature initiale de la Cité de Dieu, traduction de Raoul de Presles, existant à la Bibliothèque royale de Belgique (n° 9005 du catalogue), et où l'on voit saint Augustin écrivant son livre, ayant, non loin de lui, le roi Charles V. Or, ce précieux manuscrit provient de la bibliothèque des ducs de Bourgogne.

Par les beaux volets appartenant à M. Martin Le Roy, de Paris, où sont figurés les Pères de l'Église, la question des origines semble faire un pas de plus. Elle le semble, disons-nous, car, en réalité, rien

ne prouve que ces belles et vigoureuses créations soient antérieures au xvº siècle.

La Gazette a donné, en 1889¹, la gravure d'un portrait de Jean sans Peur, appartenant à M. le comte Thierry de Limburg-Stirum, œuvre actuellement exposée à Bruges. S'agit-il de quelque production de jeunesse de van Eyck, ou de la copie de quelque peinture plus ancienne? L'assassinat de Jean de Bourgogne est de 1419; les deux choses peuvent, dès lors, se concilier.

A cette date, van Eyck est, pour l'histoire, un inconnu. Il ne travaille point encore pour les ducs de Bourgogne. Le tableau qui, tout au moins par sa date, 1421, nous apprendrait à l'apprécier à une époque rapprochée de ses débuts, le Sacre de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, au duc de Devonshire, est malheureusement sans valeur probante. A le supposer du maître, il ne nous est parvenu que dénaturé. M. Justi le range même parmi les productions initiales de Mabuse. Nous sommes loin de compte, on le voit. L'attribution n'a vraiment rien d'inacceptable, à s'en tenir à une autre peinture de la même galerie de Chatsworth, exposée également, et sous le nom de Mabuse cette fois. Le rapport est si complet entre cet épisode de la vie d'un saint ayant appartenu à quelque famille princière, abandonnant ses parents en larmes pour suivre un groupe de prélats, et la peinture dont il vient d'être fait mention, qu'en vérité la présomption de M. Justi se trouve puissamment confirmée. Rien de plus semblable que le procédé des deux œuvres, certainement anciennes, mais point du xve siècle.

Le portrait prétendu de Philippe le Hardi appartenant à M. Gilliodts van Severen, archiviste de Bruges, est de conservation médiocre. Il garde pourtant les traces d'une réelle beauté. Le personnage, représenté à mi-corps, est coiffé d'un large chaperon rouge, à plis abondants, de forme assez rarement aperçue dans les portraits de l'époque. Le modelé du visage et du cou a dû être fort remarquable et fait songer à van Eyck. Nous inclinerions plutôt, cependant, à y voir une œuvre du maître de Flémalle, dont des portraits existent aux musées de Londres et de Bruxelles.

Si nous en croyons le catalogue, outre les deux frères van Eyck, leur sœur Marguerite serait représentée à l'exposition. Hubert et Marguerite, bien que mentionnés dans l'histoire, n'ont pu jusqu'à ce jour être identifiés avec certitude. C'est donc hypothétiquement qu'on leur attribue telle ou telle production. Naturellement, les

^{1. 3°} pér., t. I, p. 417.



ADAM ET ÈVE, PAR HUBERT ET JAN VAN EYCK $(\text{Musée de Bruxelles.}) \cdot$

figures d'Adam et d'Ève, de l'Adoration de l'Agneau, peuvent être assignées avec assez de probabilité à Hubert, que l'on sait avoir eu une part à ce vaste ensemble.

Pour ce qui concerne l'Adoration des Mages, cataloguée comme de la sœur, il suffira d'un mot pour faire justice de l'attribution : les volets se composent d'emprunts faits à des estampes de Martin Schongauer et de Lucas de Leyde!

A Hubert van Eyck, M. Weale, dans les colonnes mêmes de la Gazette a donné la remarquable peinture appartenant à sir Frédéric Cook, de Richmond, Les Saintes Femmes au tombeau du Christ. D'autres auteurs y voient plutôt une production du pinceau de Jan. Nous l'avons, pour notre part, rattachée à l'œuvre du maître qui traça diverses peintures à Madrid, à Douai, etc., toujours l'énigmatique artiste, désigné comme de Flémalle, localité d'où procèdent les volets du musée Stædel, à Francfort 1. Que le tableau fût d'Hubert van Eyck, serait à la rigueur admissible, mais sûrement les caractères de Jan y paraissent effacés. Or, c'est à Jan que l'attribue M. de Tschudi. Ces femmes en turban, ce vasc oriental, ces coiffures étranges, chargées de caractères hébraïques tracés en or, sont des particularités qui se rencontrent avec constance chez le maître dit de Flémalle; nous n'en connaissons point d'exemple chez van Eyck. Que si l'on m'objecte le pittoresque fond de ville, les montagnes lointaines chargées de neige, les plantes du Midi, le ciel bleu où flottent de légers cirrus, rien de tout cela n'est étranger au maître, tour à tour confondu avec van Evck et van der Weyden, que M. Firmenich-Richartz identifie même avec ce dernier: Pour ce savant, l'imaginaire maître de Flémalle ne serait autre que van der Weyden jeune.

L'œuvre est du reste remarquable à tous les titres. Elle l'est à la fois par la composition et par l'exécution, par l'originalité des accessoires, des types et le charme du fond de paysage. L'ange vêtu de blanc, assis sur le sépulcre, offre quelque analogie avec les types d'anges de van Eyck ou, plus justement, avec ceux du Triomphe de l'Église sur la Synagogue, du musée de Madrid. Mais, outre que cette peinture, si vantée autrefois par nombre d'auteurs, Passavant en tête, n'est sûrement pas une création originale, chose reconnue actuellement par tous les connaisseurs, nous conservons des doutes sérieux sur l'intervention de van Eyck en ce qui concerne sa conception même.

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. IX, p. 380 et suiv.

La National Gallery, à Londres, possède une peinture d'origine flamande, cataloguée sous le n° 1086, représentant l'épisode où le Christ apparaît à sa mère après la Résurrection. Il y a de sérieuses raisons pour voir ici, non pas une création authentique,



LE CHANOINE GEORGES VAN DER PAELE, PAR JAN VAN EYCK (1436) FRAGMENT DE LA « VIERGE DU CHANOINE PAELE »

(Musée de Bruges.)

mais la copie d'une œuvre de « Flémalle ». En y regardant de près, on verra, dans le paysage du fond, le tombeau sur lequel est assis l'ange et, tout autour du sépulcre, les soldats endormis, disposition très proche de celle du tableau attribué à Hubert van Eyck. La rencontre ne nous paraît pas un simple effet du hasard.

L'attribution à Jan van Eyck nous paraît bien ébranlée, du reste,

par le voisinage de l'exquis petit portrait d'homme, en chaperon bleu, tenant de la main droite un anneau, d'abord signalé par notre collaborateur M. Th. de Frimmel, dans ses Galeriestudien. Appartenant à la galerie du séminaire évangélique de Hermannstadt, en Transylvanie, le morceau ne nous est point parvenu intact. Le champ du panneau a été agrandi; on y a appliqué même le monogramme d'Albert Dürer avec la date 1497. Le pinceau du retoucheur ne l'a point épargné non plus. N'empêche que tant d'outrages n'y rendent point méconnaissable la main de son auteur. Comme partout, van Eyck est ici le plus vivant, le plus inexorable des interprètes de la nature. S'agit-il de quelqu'un des nombreux orfèvres au service de Philippe de Bourgogne ou, plus probablement, de quelque fiancé de noble maison? n'importe; l'œuvre nous domine par la fierté de son style, la hauteur de son expression. Elle a dû compter parmi les productions capitales de son auteur.

Remarquons, au surplus, que van Eyck est représenté à Bruges par un ensemble de pages de si haute portée, d'une perfection technique si absoluc, que leur voisinage fait nécessairement pâlir des productions qui, en tout autre milieu, réclameraient une part plus considérable d'attention. La remarque toutefois ne s'applique pas à l'œuvre précitée. Si elle ne nous est point parvenue dans un état de conservation irréprochable, elle n'en demeure pas moins une page de très haute importance, un des objets les plus curieux de la splendide réunion qui nous occupe.

Une pièce des plus intéressantes encore, bien que mal conservée, est la petite Vierge exposée par M^{mo} Édouard André, où l'Enfant Jésus trempe dans l'écritoire tenue par sa mère la plume dont il se servira pour signer peut-être un document mis à sa portée. Cette curieuse manière de représenter la Madone n'est point unique. Nous en pouvons citer d'autres exemples, notamment une Vierge sculptée à la façade de l'Ancienne Boucherie, à Gand. Le symbolisme de l'épisode est diversement expliqué. Sans avoir rien de commun avec Jan van Eyck, la petite peinture est remarquable par sa vigueur de coloris et son charme de conception.

Si importante que soit la part de l'étranger dans la somme des splendeurs réunies à Bruges par le zèle méritoire des promoteurs de ce groupement de trésors, la Belgique y contribue pour la part principale. Il n'est point possible à l'homme de goût de franchir le seuil de cet ensemble de merveilles, sans se sentir gagné par l'émotion à la vue des pages de Jan van Eyck, encore qu'en tout temps elles

soient à Bruges, comme à Bruxelles, soumises à son étude. Combien encore se renouvelle, après cinq siècles révolus, l'admiration et la surprise des contemporains! Peut-être même faudrait-il dire stupeur plutôt que surprise? Laissant à part même la supériorité du coloris, le merveilleux maniement de la couleur à l'huile, l'on doit



PORTRAIT DE LA FEMME DU PEINTRE, PAR JAN VAN EYCK (1439) (Musée de Bruges.)

bien s'avouer qu'à aucune époque, ni dans aucune école, le pinceau n'arriva à traduire la nature avec une puissance égale d'expression, avec une vérité plus haute. Il est certes oiseux de le redire; on s'y attendait. Pourtant on ne se lasse point de considérer cette technique où tout tient du prodige, dont la perfection même fait qu'à travers les siècles nul peintre n'apparaît comme supérieur.

Qu'ajouter encore au renom de ce tableau de 1436, où le vieux

chanoine van der Paele est agenouillé en adoration devant la Madone; de cette tête du donateur, de ces mains, dont la vérité le dispute à la nature elle-même! Que dire enfin de ce portrait de la femme du peintre, âgée, nous dit l'inscription du cadre, de trente-trois ans, en 1439! C'est bien, à notre gré, la perle de ce riche écrin, et peut-être le plus surprenant morceau laissé par l'incomparable artiste. Mais van Eyck approche du terme de sa carrière. Comme tant d'autres peintres illustres, comme Titien, comme Velazquez, comme Rubens, comme Rembrandt, il triomphe des difficultés matérielles de son art. D'autres pourront venir; ils sont venus, en effet. Ils se sont appelés Petrus Cristus, van der Weyden, Thierry Bouts, Memling; aucun n'a eu pouvoir de surpasser ce maître des maîtres.

Et nous trouvons à l'exposition même ce qui fut peut-être la dernière page de ce prodigieux créateur, un triptyque ayant appartenu à l'église Saint-Martin d'Ypres, resté inachevé à la mort du peintre. Van Mander l'indique comme tel et le décrit.

Des connaisseurs, non des moindres, contestaient l'authenticité du morceau, retenu même à la vente de la collection van den Schrieck. Depuis, il a passé aux mains d'un membre de la famille de ce célèbre amateur et, malheureusement aussi, par celles d'un retoucheur, qui nous en a laissé, à ce qu'il semble, à peine mieux que son œuvre personnelle! Il serait sans objet, en de semblables conditions, d'en discuter le plus ou moins de mérite ou d'authenticité. Ce n'est plus qu'à titre d'information et aussi de ruine, que nous ayons à l'envisager.

HENRI HYMANS

(La suite prochainement.)





LE MOUVEMENT D'ART EN SUISSE

PEINTRES GENEVOIS

(XVIIIº SIÈCLE ET COMMENCEMENT DU XIXº)

(PREMIER ARTICLE)



'ART est indigène ou il n'est pas », a dit Castagnary. Cette formule trouvait naguère à Genève, en une exposition rétrospective organisée par le Cercle des Arts et des Lettres, une frappante vérification. Et les artistes dont les œuvres étaient ainsi remises en lumière s'y affirmaient d'autant supérieurs qu'ils donnaient une plus grande saveur de terroir à l'expression de leur temps et de la société où ils vécurent.

Avant de rappeler les noms des principaux d'entre eux, je voudrais esquisser le passé artistique de leur ville natale; brève esquisse, puisqu'il faut constater, en somme, que l'art, antérieurement à Liotard, ne tint aucune place dans les préoccupations des Genevois. On rend ordinairement la Réforme responsable de cette barbarie, — à tort, — oubliant que Genève ne fut pas de tout temps la forteresse de Calvin, que la Renaissance même n'y eut, au point de vue

esthétique, qu'une influence insignifiante. D'autres soins absorbaient l'étroite cité; où aurait-elle pris le temps de se parer? A peine le cercle d'ennemis qui l'enveloppait lui laissait-il celui de fortifier ses remparts. L'art est un épanouissement ; comment aurait-il fleuri dans une cité toujours inquiète, toujours menacée de l'échellée? Aussi les Réformateurs, s'ils s'efforcèrent d'y éteindre l'amour du plaisir, y furent-ils, en réalité, moins qu'ailleurs iconoclastes. Les « ordonnances » ne firent que maintenir un habituel état de choses ; elles interdisaient le port des bijoux, des galons d'or ou d'argent, les moindres objets de luxe; elles interdisaient toute nouveauté aux faiseurs de robes et d'habits. Pourtant, un peu de sécurité et d'aisance aidant, elles durent renoncer à tant de rigueur; à la fin du xvu° siècle, elles autorisaient les gens de qualité à encadrer d'or les miroirs et les portraits de famille; au milieu du xvine siècle, moquées, ridiculisées, vétustes, elles ne purent empêcher les arts de prendre droit de cité; le syndic Burlamachi, puis Fr. Tronchin, formèrent des galeries de tableaux, des « cabinets », comme on disait alors. En 1751, une école de dessin - destinée, il est vrai, et uniquement à développer les industries d'art (joaillerie, horlogerie, etc.) -- fut instituée; en 1772, le grand de Saussure et quelques-uns de ses amis fondèrent la Société pour l'avancement des arts, encore aujourd'hui florissante.

Aussi, et parallèlement aux successifs états d'esprit dont témoignent ces faits, point d'artistes, pas même étrangers, jusqu'à la fin du xvie siècle. Durant le xvie siècle, soit parmi les gens bien nés qui avaient des loisirs, soit parmi les artisans qu'animait un naturel génie, des créateurs se révélèrent; mais tous, tant le milieu était défavorable, durent s'expatrier: Turquet de Mayerne¹, un médecin, émailleur à ses loisirs, qui mourut à Chelsea; le fameux Jean Petitot², son ami, qui passa la majeure partie de son existence en

- 4. Th. Turquet de Mayerne (1573-1655), fils de l'historien réformé Louis de Mayerne; et dont Théodore de Bèze fut le parrain, étudia la médecine à Montpellier, devint successivement médecin d'Henri IV de France, de Jacques Ier et de Charles Ier d'Angleterre. Il mourut à Chelsea. Excellent chimiste, il étudia les couleurs nécessaires à la peinture en émail et perfectionna beaucoup les procédés jusqu'alors employés dans cet art. On cite de lui quelques portraits.
- 2. Jean Petitot, fils du sculpteur et architecte Faule Petitot, fut destiné à la joaillerie et à l'orfèvrerie. De bonne heure il s'essaya à peindre sur émail. Il visita l'Italie, puis se rendit à Londres, où son compatriote Turquet de Mayerne l'accueillit et lui transmit ses découvertes relatives à la chimie des couleurs. Il fit à Londres de nombreux portraits, et se lia avec van Dyck, dont il reproduisit en

Angleterre et en France; et J.-A. Arlaud¹, le miniaturiste, qui quarante ans habita Paris. Enfin, au xviiiº siècle, et tandis que Thouron² continuait l'œuvre des artisans-artistes ses devanciers, trois peintres vont illustrer (à des degrés bien divers) leur ville natale et contribuer à y implanter le goût du beau. Liotard, d'abord, l'émule de La Tour; Jean Huber, surnommé Huber-Voltaire, ce fin satirique, si profond observateur; et de la Rive, dont la gloire

est surtout d'avoir montré la voie aux paysagistes alpestres ses successeurs.

JEAN-ÉTIENNE LIOTARD 3 (1702-1789)

Diderot admirait fort Quentin de La Tour; il l'admirait et le plaignait, supposant que sa gloire aurait la durée de ses pastels, qu'il croyait si fragiles. « O La Tour, l'avertissaitil, memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris!... la poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, toute brûlée par le soleil, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. » Prophétie d'une destinée que ne connu-



PORTRAIT DE J.-F. LIOTARD PAR LUI-MÊME

PASTEL

(Musée Rath, Genève.)

rent heureusement ni les pastels de La Tour, ni ceux de Liotard,

émail plusieurs œuvres. Charles I^{er} le fit chevalier. A la mort de ce roi, il gagna la France, et Louis XIV l'appela à la cour. Mais, zélé calviniste, il fut enfermé au Fort-l'Évêque. Il parvint à s'échapper, regagna la Suisse et mourut à Vevey.

- 1. J.-A. Arlaud (1668-1746) naquit à Genève où il commença ses études; il alla en 1688 à Paris, pour les terminer. Il y devint bientôt le « premier » des peintres en miniature. Après y avoir passé quarante années glorieuses, il revint finir ses jours à Genève.
- 2. Jacques Thouron (1668-1746) naquit à Genève, se rendit à Paris où ses portraits sur émail peints « à pleine pâte » obtinrent un légitime succès (voir les émaux du Louvre). Il mourut dans cette ville, âgé de trente-huit ans seulement.
 - 3. Voir L'OEuvre de J.-E. Liotard, par MM. Tilanus, Humbert et Revilliod.

plus durables dans leur fragilité que bien des toiles contemporaines, aujourd'hui jaunies, craquelées; ils resplendissent, frais comme au premier jour, délicieusement jeunes.

« Monsieur, écrivait Liotard à Rousseau, le 2 septembre 1765, le plus grand de mes plaisirs est de chercher à penser purement, naturellement, et sans aucun préjugé...», et plus loin : «J'ai des idées très singulières; voici les principales : nous devrions pour vivre longtemps être nus et marcher à l'ordinaire à quatre pieds; peutêtre sommes-nous de la classe des animaux qui ne doivent point boire, qui ne doivent pas dormir, mais se reposer...», et plus loin : « J'ai de plus à vous communiquer des idées sur la peinture, singulières. Les principes les plus essentiels sont des axiomes. J'ai à vous faire voir des tableaux d'un nouveau genre de peinture, et où la peinture est poussée à son plus haut période. »

Toutes les bizarreries du caractère de Liotard se découvrent dans ces quelques lignes. La folle du logis le mène; sa vie si étonnamment errante dit assez jusqu'où! Mais, en cette âme ailée de caprice et de fantaisie, la logique qu'exige l'exercice de la peinture sans cesse rétablit l'équilibre. Pour un oui, pour un non, son esprit s'enflamme, s'envole, feu follet poursuivant une chimère. Il souhaite d'aller à quatre pieds, il s'habille à la turque, il s'amuse à des « trompe-l'œil » peints sur verre, il rêve cent inventions déraisonnables et merveilleuses, il semble ne pouvoir tenir en place. Mais qu'il prenne ses crayons, que ses yeux s'ouvrent, et sa pensée débridée s'assagit 'aussitôt, ne gardant de sa course qu'une animation charmante, dont la trace se retrouve dans le choix des poses si vivantes, si frémissantes de ses modèles. Il a très « naturellement » les idées les plus « singulières » ; sa naïveté, sa sincérité sont absolues; il se loue sans modestie: « J'ose me flatter d'être un des peintres qui aient le mieux réussi à la ressemblance des portraits », écrit-il dans son traité, priant en note ses lecteurs « d'excuser ce ton de franchise ». Souvent sa plume, ses paradoxes, ses actes même lui donnent tort; ses pastels lui donnent raison.

Il visite les pays les plus divers, il voit les races les plus opposées, il étudie les écoles d'art les plus contraires, il est curieux de tout, il se plaît à tout; il laisse croître sa barbe comme un Moldave; marié à cinquante-quatre ans, il la coupe sur le désir de sa jeune femme; il sait philosopher avec Voltaire, se moquer avec Huber, rester grave autant que n'importe lequel de ses collègues du Conseil des Deux cents; il a quelque chose d'un protée, et néanmoins, sous tant de latitudes et d'apparences, sa personnalité demeure intacte; elle se développe, se fortifie sans cesse; c'est l'abeille qui butine. Il a le don, l'instinct divinateur; au collège, il portraiture son frère jumeau¹, ses camarades; Gardelle², à Genève, son premier maître, n'a rien à lui apprendre, et peu après, à Paris, le sombre Le Moyne lui assigne le premier rang parmi les portraitistes. Il suit un marquis en Italie (4736); il a l'honneur d'y avoir le pape pour modèle. Un lord l'emmène à Constantinople; il y endosse le costume du pays, il portraiture de hauts dignitaires, de jolies femmes, et s'abandonne cinq ans durant à la douceur orientale. Un prince moldave l'appelle à sa cour; c'est alors qu'il laisse croître sa barbe. Son humeur le pousse jusqu'à Vienne; il y est bientôt aussi fameux que Bonneval; chacun veut connaître le « peintre turc »; Marie-Thérèse le protège, et, à côté de traits illustres, il conserve à la postérité le profil adorable de la Belle Chocolatière³.

De retour à Genève, où sa réputation l'a précédé, il est visité—honneur extraordinaire— par les membres du Conseil des Vingtcinq; il pousse jusqu'à Lyon, où l'une de ses nièces, Lavergne, lui inspire la Liseuse. Il vient à Paris, où Crébillon, Fontenelle, Marivaux, posent pour lui; puis à Londres, où il portraiture le prince de Galles; et il rentre à Genève par la Hollande, où il se marie. Un instant, il semble accepter une existence plus stable; il fréquente Voltaire, Huber, et fait les portraits de M. et M^{me} Tronchin, des Délices; il accomplit l'un de ses chefs-d'œuvre: ce portrait de M^{me} d'Épinay⁴, dont Ingres dira: « Je ne sais s'il y a un plus beau portrait que celui-ci en Europe. » Brusquement, il repart pour Paris, Londres et Vienne; enfin, il rentre à Genève pour n'en plus sortir: il a 75 ans passés. S'il cesse de voyager, il reste infatigable; il

^{1.} Jean-Michel Liotard (1702-1796), habile dessinateur et graveur. Il se rendit à Paris, où il exécuta des dessins d'après les maîtres et de nombreuses gravures d'après Boucher. Appelé en Italie par le consul anglais, il grava à Venise sept grands cartons peints par Cignani pour le duc de Parme. De retour à Paris, il fit encore plusieurs gravures d'après les maîtres; il vint, ainsi que son frère, terminer à Genève sa longue carrière.

^{2.} Robert Gardelle (1682-1766). Il étudia à Genève et se rendit en Allemagne, où il fit les portraits de la famille royale. Puis il alla se perfectionner à Paris, sous la direction de Largillière, dont il copia plusieurs portraits. Il convient de citer, à la même époque, Guillebaud et surtout Prudhomme, dont quelques portraits ont une remarquable ampleur.

^{3.} Reprod. dans la Gazette des Beaux-Arts, 2º pér., t. XXXVIII, p. 366.

^{4.} Reprod. dans la Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. I, p. 98.

assiste aux séances du Conseil des Deux cents; il envoie à Tronchin un « projet de constitution politique à l'effet de concilier, à Genève, les deux parties adverses »; il peint, à l'huile, son *Portrait riant*, qu'il estime avoir tout « le relief et le saillant possibles », et, à 80 ans, ayant terminé les planches qui doivent l'accompagner, il publie son *Traité des règles de la peinture*.

Si Liotard, en cet ouvrage dédié aux mânes du maître avec lequel il semble avoir le moins d'analogie, le Corrège, laisse à chaque ligne percer la bizarrerie de son esprit, il y affirme aussi sa foi dans la beauté, l'ardeur de ses convictions. Il y accumule les paradoxes, il s'y offre en exemple, il y donne des recettes, il y célèbre «l'ignorart», il y fait la leçon à Rembrandt; mais il y édicte aussi quelques règles qui sont la base même de ses recherches: « Règle vii: Point de touches; Règle x: Peignez nettement, proprement et uniment; Règle xii: Que toujours le raisonnement vous guide, même dans les plus petits détails; Règle xvi: Finissez autant qu'il vous sera possible, etc. » Et c'est en ces pages étranges qu'il nous apprend quel frein venait à bout de conduire son génie, et comment, par la logique seule de l'art et la nécessité de s'y soumettre, il peut avec une telle maîtrise mêler la précision à la fantaisie, le singulier au vrai, et son propre rêve à la vie de son temps.

JEAN HUBER 1 (1721-1786).

Liotard est peintre avant tout. Il voit, apprécie, conçoit en peintre, et sa philosophie est faite de la logique nécessaire à la création. Huber, lui, sous une apparente insouciance, cache un penseur. Son œuvre n'est en rien comparable à celui de l'illustre pastelliste; il est pourtant, parmi les artistes genevois, l'une des personnalités les plus caractéristiques et les plus séduisantes.

Descendant d'une famille tyrolienne réfugiée en Suisse lors de la guerre de Souabe (1497), il naît au château de Chambéry, et grandit dans l'aisance, destiné à la carrière des armes. A 17 ans, il entre au service de l'électeur de Hesse-Cassel, comme enseigne dans le régiment du prince Frédéric. Celui-ci a deux passions: la chasse et la peinture; sa fauconnerie est la plus renommée de l'Europe; d'admirables tableaux parent les galeries du château de Bellevue. Il surprend un jour son jeune enseigne en train de copier, tant bien

^{1.} De précieux documents sur Huber m'ont été communiqués par l'un de ses descendants, M. A. de Molin.

que mal, l'un de ses Wouwerman; il se l'attache et l'initie tout ensemble à l'art du peintre et à celui de l'oiseleur. Ces deux passetemps ne tarderont pas à fournir au chevalier Huber le double champ d'expérience où s'exercera sa merveilleuse faculté d'observation. A la mort du landgrave, il passe au service du roi de Sardaigne. La cour de Turin est brillante, la chasse y est en honneur, de nombreux artistes s'y rencontrent, et, tout en comparant les mœurs italiennes aux mœurs allemandes, en volant l'oiseau, en devenant un fringant cavalier, Huber peint, sans autre maître que son instinct, des scènes

de chasse dont les montagnes vaporeuses du Piémont sont le cadre ordinaire.

Après avoir vaillamment fait campagne aux côtés du comte du Genevois contre le prince de Conti, il rentre dans la vie civile. Appelé par ses concitoyens à siéger au Grand Conseil (1752), il se fixe d'abord à Plainpalais, puis en Savoie, enfin à Cologny. C'est dans cette belle propriété, entre sa femme et ses enfants, qu'il vit dès lors, heureux, actif, en perpétuel contact avec la nature. Il y organise l'une des dernières fauconneries connues en



PORTRAIT DE J. HUBER, PAR LUI-MÊME D'après une gravure.

Suisse; il y tient chevaux de race et meute équipée; s'il s'éloigne, c'est pour se rendre aux séances du Conseil ou chez son compère Tronchin, plus souvent encore à Ferney. Partout, il place dans la discussion et la conversation des images vivantes, des arguments imprévus, nés de son commerce avec les arbres et les animaux. Lorsqu'il rentre, il rapporte une nouvelle expression de Voltaire, une comparaison pittoresque entre la meute et l'assemblée parlementaire, l'idée d'un rapport à établir entre les montgolfières et les ailes. Ses découpures, ses charges de Voltaire, son esprit, lui valent une renommée dont il sourit. Il se fait prendre par un ami pour l'automate de Kampelen et le bat aux échecs. Il respecte spirituellement l'incognito de François-Joseph, qui lui rend visite sous le nom de comte de Falkenstein, et boit avec le comte à la santé de l'empereur. Il écrit son livre, Observations sur le vol des oiseaux de proie; il peint des sujets de chasse ou des scènes dont son illustre voisin est le héros;

il fait un beau pastel de son contemporain et confrère le naturaliste Charles Bonnet, et s'adonne à la musique. Grimm écrit de lui : « C'est un homme d'un génie et d'une trempe extraordinaires. Né pour les arts, sachant tout par instinct et par une sorte de divination, on peut dire qu'il a inventé l'art de la peinture une seconde fois, puisqu'il est parvenu sans maître à faire des tableaux pleins de goût et de vérité. » Peu avant sa mort, survenue à Lausanne, où les troubles de Genève l'avaient obligé à se réfugier, il travaille encore à une étude sur le cheval, ouvrage dont il reste d'admirables planches gravées par lui.

« Je suis un barbouilleur de toiles, un gratteur de cuivre; j'écris comme je pense... », avouait-il à Tronchin. Mais sa pensée était originale et forte, et ses « barbouillages » restent pleins de charme. Il y mangue le savoir; tout y est peut-être trop pareillement traité, mais le dessin est expressif et la composition presque toujours excellente. Les belles casaques rouges des chasseurs vibrent juste dans les paysages aux fonds rosés; les chiens et les chevaux, si vrais de mouvement, relèvent ordinairement ce que l'ensemble aurait de trop décoratif. D'ailleurs, à cette série des scènes de chasse il faut préférer certaines scènes champêtres et surtout certains des épisodes de la vie de Voltaire. Il y a dans le Voltaire et les paysans (sujet souvent repris par Huber) une naïveté, une finesse, une coloration délicieuses. Ce tableau faisait partie d'une suite commandée au peintre par la grande Catherine; détruite lors de l'incendie du palais d'Anitchkoff, il ne reste de cette collection que les fameuses gravures de Vivant-Denon : cinquante-cinq têtes de Voltaire, « les unes dénudées, les autres couronnées des bonnets les plus grotesques et qui font ressembler l'illustre auteur de la Henriade à sa vieille bonne Barbara... C'est, ajoute M. Desnoiresterres, une burlesque évocation de toutes les têtes dessinées dans les tableaux, les dessins, les croquis, les pochades de Huber. » Des traces subsistent de cette biographie en images; elle raconte Voltaire jardinier, éleveur de chevaux, cavalier, automédon; elle le montre trônant au milieu de ses amis, recevant, les larmes aux yeux, les cadeaux de l'impératrice,

^{1.} Le baron Dominique Vivant-Denon, né en 1747, mort en 1825. D'abord chargé d'affaires à Naples, il fut reçu à l'Académie de peinture, accompagna Bonaparte en Égypte pour être, à son retour, nommé directeur des musées. C'est en Russie qu'il grava, d'après les tableaux de Huber, les planches bien connues qui reproduisent les unes environ trente, les autres plus de cinquante Têtes de Voltaire.

déjeunant, souriant sous sa perruque de cérémonie; elle le surprend en toilette du matin, en bonnet à dentelles, sautant dans ses culottes, et rien ne lui échappe des multiples aspects de l'illustre modèle, du plus digne au plus baroque, du plus apprêté au plus cruellement véridique. M^{me} Denis non plus n'est pas épargnée. « Elle adore son oncle, en tant qu'oncle et en tant qu'homme; Voltaire la chérit, s'en moque et la révère », écrivait M^{me} d'Épinay, et Grimm plus durement : « Elle apprit à parler de belles-lettres et de théâtre, comme un serin apprend à siffler. » Ainsi apparaît-elle dans les satires de Huber, qui ne ménagent pas davantage le père Adam

et se rient du confrère Liotard.

Voltaire ne supportait qu'avec une sourde irritation, et parce qu'il redoutait son esprit, les railleries graphiques du chevalier. Il s'en plaignait ainsi à l'une de ses amies: « ... il (Huber) fera votre portrait, il vous peindra en pastel, à l'huile, ex-mezzo-tinto, il vous dessinera sur une carte avec des ciseaux, le tout en caricature; c'est ainsi qu'il m'a rendu ridicule d'un bout de l'Europe à l'autre. » Huber, lorsqu'il était allé trop loin, s'excusait finement, et reprenait



VOLTAIRE A FERNEY
GRAVURE D'APRÈS LE TABLEAU DE J. HUBER

ses crayons ou ses ciseaux, soit pour tracer un de ces portraits de Voltaire, dont certains atteignent à la vigueur du masque sculpté par Houdon, soit pour silhouetter un « Voltaire s'apprêtant à chevaucher Pégase », ou quelqu'autre de ces délicates découpures qui faisaient dire à Marmontel « qu'il avait des yeux au bout des doigts ». Ses dessins et ses découpures courent le monde, ses mots les salons; il en a de spirituels, il en a de graves : « Ce que l'on doit vouloir faire, formule-t-il, c'est ce que l'on est capable de faire bien, et nous ne sommes capables de bien faire que ce à quoi la nature nous a destinés. » La nature, voilà sa constante auxiliaire, sa pierre de touche, la source où il puise et renouvelle ses pensées; c'est elle qui lui apprend à trouver ces définitions qui étonnent ses auditeurs : « Les esprits ont un sexe »; elle qui lui vaudra la louange de Michelet, la gloire de fonder une dynastie d'observateurs où son surnom, Huber l'Oiseleur, brille à côté de ceux de son fils, Huber

des Abeilles, et de son petit-fils, Huber des Fourmis. Tout, à son esprit curieux, offrait un sujet d'étude, de recherches; les choses et les êtres lui posaient d'incessants problèmes. « J'écris, non pour enseigner, pour m'instruire », avoue J. Dolent. Ainsi peignit Huber.

P.-L. DE LA RIVE (1753-1817)

Encore que naturaliste, Jean Huber reste un peintre de genre et surtout un satirique. Le paysage, dans ses toiles, pour charmant qu'il soit, demeure l'accessoire; comme dans les tableaux des Primitifs italiens, les montagnes y servent de fond; il les transforme à sa guise, donnant à celles qui environnent Genève les aspects les plus fantaisistes; il ne voit en elles qu'un décor. De fait, la montagne est toujours terra incognita; on la considère de loin non sans effroi. De Saussure n'atteint le sommet redoutable du « Mont maudit » qu'en 1788, et c'est lui qui, par ses sobres descriptions des vallées perdues et des horizons immenses, fondera, peut-on dire, l'école de ces paysagistes alpestres dont de La Rive sera le premier et timide représentant 1.

Dans quelques pages intitulées: Notes diverses qui pourront servir après ma mort, de la Rive a laissé une autobiographie aussi complète que touchante; elle débute ainsi: « Ma vie est trop peu intéressante pour qu'il vaille la peine de l'écrire. J'ai toujours été un homme très ordinaire...; je crois me rendre justice en déclarant que je n'ai reçu de la nature que très peu de talent pour l'art que j'exerce, et que ce n'est qu'à force de travail et de peine que je suis parvenu à produire quelques tableaux et quelques dessins qui ont paru faire plaisir à des gens que l'amitié avait prévenus en ma faveur. » Il se révèle tout entier dans ces lignes : simple, naïf, modeste, de cœur excellent, d'esprit timide. Ce manque de confiance en soi, cet excès d'humilité et de docilité, s'opposèrent sans cesse au libre jeu des aspirations qui immobilisaient sa vivacité d'enfant devant des images et, plus tard, lui donnèrent le courage de triompher de la volonté de son père. Libre, enfin, de suivre la carrière qui l'attire, il ambitionne un instant le beau titre de peintre d'histoire que son ami Saint-Ours 2 commence à mériter; puis il s'avoue que

^{1.} Il convient de nommer à côté de de La Rive, M.-Th. Bourrit (1739-1819), compagnon de de Saussure, élève de Thouron, et Antoine Linch (1768-1844), qui dessinèrent et peignirent de nombreuses « vues » des Alpes.

^{2.} J.-P. Saint-Ours (1752-1809), fils d'un bon dessinateur qui encouragea ses

ce serait présumer de ses faibles forces; il se résigne et finit par convenir avec lui-même que « l'étude du paysage est la seule possible dans le beau pays où la Providence l'a fait naître ». Et il entre à l'académie fondée par le chevalier Facin¹, dont la méthode consiste uniquement à faire copier les maîtres; il copie Berghem, Wouwerman, Ruysdael et Facin, hélas! En Allemagne, où son père l'envoie, plutôt que de le laisser partir, selon son désir, pour la voluptueuse



VACHES AU PATURAGE, PAR P.-L. DE LA RIVE (Musée de l'Ariana, Genève.)

Italie, il ne sort guère des musées; il copie à Mannheim, il copie à

dispositions. A seize ans, il partit pour Paris et entra à l'atelier de Vien, le maître de David. Il obtint le prix d'expression en 4774, le second prix de peinture en 4778; enfin, le grand prix en 4780. Il se rendit alors à Rome, où il séjourna jusqu'en 1792, et se fit connaître par ses tableaux d'histoire: Funérailles de Philopæmen, Départ des Athèniens pour Salamine, Choix des enfants de Sparte, etc. De retour à Genève, il dut renoncer à ce que l'on nommait la grande peinture pour se consacrer à la peinture de portraits. Ces portraits forment la partie la plus intéressante de son œuvre; sévères, peints à la David, ils ont de belles qualités de structure et de solidité. Dans ses tableaux historiques, la science et la conscience abondent; ils sont souvent beaux de composition, mais restent froids. Saint-Ours savait voir par grandes masses, par plans très simples. Les lavis qu'il peignit dans la campagne romaine, plusieurs en compagnie de de La Rive, sont souvent admirables par l'ampleur de l'indication.

1. Le chevalier Facin (1728-1811), fort médiocre artiste liégeois qui s'installa à Genève en 1769. Il était élève de Berghem.

Dresde. Ce n'est qu'en 1780, à Crissier, à une lieue de Lausanne, où il séjourne avec sa jeune femme, qu'« il commence à étudier sérieusement la nature », à mettre en pratique ce que lui ont, presque à son insu, appris les Hollandais. L'occasion, enfin, lui est offerte de vivre son rêve ancien; il gagne Rome, il rejoint Saint-Ours, dont l'influence sur lui est considérable. Il court en sa compagnie la campagne romaine, s'enivre de beauté classique, et lorsqu'il rentre en Suisse, il ne peint plus que des tableaux inspirés de Claude Lorrain, « et toutes ses compositions, dit-il, tiennent à cette époque du style historique ». Néanmoins, il pressent sa voie : « Je cherchai, continue-t-il, à conserver la simplicité des lignes, la grandeur des masses, dont j'avais pris le goût et le sentiment en Italie, et à adapter ces principes aux détails de notre pays. » Il a ainsi l'intuition de ce qu'il faudrait faire; mais il ne peut s'affranchir des jougs qu'il porte tour à tour, et la plupart de ses toiles offrent un curieux mélange de paysages alpestres semés de fabriques italiennes, animés de scènes toutes flamandes. Certaines font exception, l'une d'une manière éclatante, coup d'audace qui étonne chez ce timide. « En 1802, dit-il, je fis un tableau qui renverse toutes les règles, en ce que l'objet le plus éloigné se trouve le plus grand et le plus apparent, tandis que tous les seconds plans et les devants sont entièrement dans l'ombre, n'y ayant de lumière que sur la montagne qui occupe tout le fond. » Que n'a-t-il osé, plus souvent, « renverser toutes les règles », oublier Berghem, oublier Claude, se laisser aller! Ce Mont Blanc au coucher du soleil, d'une grande vérité de rendu, d'une simplicité de vision tout à fait remarquable, restera son plus sûr titre de gloire. En eut-il le sentiment? Il reprend ce sujet en 1809 et il va le recommencer une troisième fois en 1813, lorsqu'il est frappé d'une attaque d'apoplexie. Il meurt quatre ans plus tard, doucement, regretté de tous ceux qui l'ont approché.

Dans ses œuvres consciencieuses, pleines de savoir, sa modestie osait louer le « massé » des feuillages et le naturel des groupements; elle se désespérait avec raison de l'insuffisance des figures. L'étude de Claude Lorrain lui avait permis d'atteindre à une grande transparence dans les ciels et les fonds. Il lui manque ordinairement l'unité; non l'unité de la composition, mais l'unité d'expression. Je ne saurais définir mieux que M. Dubois-Melly, l'un de ses biographes, la place que lui assure dans l'école genevoise son rôle de précurseur : « ... Un sentiment très vif de la beauté des lignes, une grande connaissance de l'effet, souvent une riche couleur et toujours une

grande largeur d'exécution, ce sont là des mérites qui lui appartiennent et qu'il serait injuste à Genève d'oublier, car de La Rive exerça par son exemple, ses conseils et l'autorité de son talent, une grande influence sur les paysagistes qui lui succédèrent 1. »

DANIEL BAUD-BOVY

(La suite prochainement.)

1. Un autre élève de Facin, J.-Daniel Huber (1754-1845), doit être mentionné. Fils de Jean Huber, frère de François, le célèbre aveugle si connu par son ouvrage sur les abeilles, il hérita, dit J.-J. Rigaud, « d'une partie des talents de son père ». Mais J.-Daniel Huber chercha plus dans la peinture à satisfaire un goût qu'à suivre une vocation. Riche et libre, il se contenta d'être un amateur de talent. Dans une partie de ses œuvres, l'influence de son père est très sensible; il y traite également des sujets de chasse. Il est bien autrement original dans ses études d'animaux à la gouache et dans les tableaux où il représenta des scènes alpestres, la montée et la descente des troupeaux, par exemple, dont il avait été souvent témoin durant ses courses à travers l'Oberland.





ARTISTES CONTEMPORAINS

PAUL FLANDRIN



L'histoire de la peinture de paysage en France entre la fin du xvin° siècle et les années de pleine production de l'école de 1830 ne serait pas aisée à retracer, si quelques salles du Grand Palais ne lui avaient été intentionnellement consacrées en 1900. On put alors se rendre compte qu'entre Hubert Robert et Théodore Rousseau il y avait eu plus qu'une période de transition pénible et bonne à laisser dans l'ombre, et que l'évolution d'une des branches les plus glorieuses

de notre art français s'était poursuivie à l'écart des bruyantes querelles de l'époque, sans bruit, mais non sans chefs-d'œuvre.

David, s'armant contre ses prédécesseurs, s'était d'abord attaqué aux peintres d'histoire. Les paysagistes, moins considé-

rables ou de mœurs plus paisibles, n'entrèrent point en lice et, travaillant aux champs, n'entendirent que de loin les coups portés par l'auteur de l'Enlèvement des Sabines aux retardataires rangés autour de l'Embarquement pour Cythère. Ils s'en émurent pourtant, et quelques-uns d'entre eux entreprirent de ramener leur art dans la voie classique. Leur tâche n'était pas aussi impérieuse que celle de David. Le paysage avait été moins atteint par la décadence que la peinture d'histoire. Les féeries de Watteau avaient, il est vrai, trouvé



AQUA TRAVERSA (CAMPAGNE DE ROME), PAR PAUL FLANDRIN (1835)
DESSIN POUR LE TABLEAU DES « PÉNITENTS DE LA MORT »

(Appartient à Mmc Desverbay.)

de fades imitateurs comme Lancret; entraîné par son imagination merveilleuse, Hubert Robert entassait bien d'invraisemblables ruines au milieu de verdures déliquescentes; Fragonard promenait bien ses couples sous des bosquets luxuriants jusqu'à l'excès; mais à côté de ces fantaisistes, auxquels on pouvait pardonner parce qu'ils avaient à leur manière beaucoup aimé la nature, se trouvaient aussi des adeptes d'un art moins apprêté, comme les Xavier Bidault, les Demarne et les Gabriel Moreau, dont les œuvres ne sont pas appréciées aujourd'hui autant qu'elles le méritent, qui ne s'écartaient point de l'étude consciencieuse de la nature. Pourtant, Valenciennes tenta d'introduire dans le paysage les réformes préconisées par

David. Il fonda une école qui compta parmi ses représentants Victor Bertin, d'Aligny, Louis Cabat, Desgoffe, Édouard Bertin, et qui, contemporaine de l'école de 1830, persévéra jusqu'au milieu du xixº siècle dans la tradition dite « classique ». Un de ses derniers survivants, Paul Flandrin, vient de s'éteindre à l'âge de 91 ans¹. Il importait, avant de parler de son œuvre, de rappeler dans quel milieu il avait été produit, sans que ces préoccupations chronologiques puissent nous empêcher d'en goûter le charme propre.

Né à Lyon le 28 mai 1811, et plus jeune de deux ans que son frère Hippolyte, Paul Flandrin passa les sept premières années de son enfance dans les montagnes du Bugey, où il fut mis en nourrice. De retour au milieu des siens, son plus cher passe-temps était de crayonner des scènes militaires, en compagnie de son frère, et de découper des soldats en papier. Le sculpteur Foyatier, auquel on montra ces essais, y trouva des dons qui valaient d'être développés et, sur ses conseils, on se décidait à confier les deux enfants d'abord à Magnin et à Legendre-Hérald, puis à Duclaux, peintre de paysage et d'animaux, qui leur donna le goût du dessin d'après nature. Aux beaux jours, les jeunes élèves s'en allaient souvent travailler dans les environs de Lyon, qui furent ainsi — enviables débuts! — leur premier atelier.

A l'âge de seize ans, Paul Flandrin entrait à l'École des Beaux-Arts de Lyon, où il recevait les leçons de Révoil, plus académiques sans doute que celles de Duclaux. En 1829, Hippolyte, sur le conseil de ses maîtres, se rendait à Paris pour suivre les cours de l'École des Beaux-Arts. Paul accompagnait son frère. Ils partirent à pied, plus riches d'espérances que de bagages, mais rendus forts par leur ardeur au travail et par une étroite amitié, grâce à laquelle ils purent supporter avec courage les privations qui les attendaient dans leur petite chambre de la rue Mazarine. Leur intention, en venant à Paris, était de suivre les leçons d'Hersent; mais un de leurs compatriotes les décidait à entrer dans l'atelier d'Ingres. Paul interrompait ses studieuses excursions à la campagne et ne dessinait que d'après le modèle vivant. Il concourut pourtant à l'École pour le prix de paysage et remporta, en 1832, la première médaille. La même année. Hippolyte obtenait le grand prix pour la peinture d'histoire et partait pour la villa Médicis. Son frère, qui se plaisait lui-même à se dire l'ombre portée de son aîné, supportait avec peine la séparation, et, l'année suivante, il arrivait à Rome. Sans être élève de l'Aca-

^{1.} Le 8 mars 1902.

démie, il y passait pourtant de nombreux moments, en compagnie des pensionnaires, prenant part à leurs travaux comme à leurs distractions, se joignant à leurs joyeuses excursions et les égayant au retour par des relations dessinées avec humour des événements de la journée. Ingres devenu, en 1834, directeur de l'École, se plaisait à coller lui-même ces charges sur les feuilles d'un album spécial. C'est seulement à Rome que Paul Flandrin se voua plus exclusivement au paysage. Il n'en fit pas moins de nombreuses études de figures,



LES BORDS DU GARDON, PAR PAUL FLANDRIN
(Appartient à M. Charié-Marsaines.)

qui servirent souvent à son frère, car déjà commençait une collaboration qui ne devait être interrompue que par la mort d'Hippolyte, et copia quelques-unes des loges de Raphaël pour la collection commandée aux frères Balze.

Parmi les nombreuses études qui ont été récemment réunies dans les salons de la *Plume*, un certain nombre étaient datées de ce séjour à Rome et révélaient déjà les qualités essentielles de l'artiste, auquel les lignes simples et les sobres colorations de la vallée du Tibre ne plaisaient pas moins que les débris antiques des temples envahis par la verdure. Et n'est-il pas intéressant de connaître ces études d'un élève d'Ingres, particulièremeut aimé du maître et respectueux de son enseignement? On sait assez qu'Ingres ne nous

a laissé aucun paysage, ou seulement quelques fonds de portraits, vues de villes, comme dans les portraits de Granet et de Cordier, ou de châteaux, comme dans celui de Mme Rivière, et quelques dessins du musée de Montauban. Seule la perspective aperçue au fond de la grotte où le Sphinx interroge Œdipe peut nous donner quelque idée de ce qu'aurait pu être un paysage peint par Ingres. Quant au fond de l'Age d'or, s'il a été conçu dans les grandes lignes par le maître, l'exécution en a été confiée à Alexandre Desgoffe. On voudrait savoir si le corps humain suffisait à Ingres pour réaliser sa conception ou si le maître ne négligea d'interpréter le monde inanimé que par suite d'un parti pris qui surprendrait chez lui plus que chez David. Ce dernier, en effet, ne consulta, dans le passé, que les monuments de l'art grec et romain, et, s'il y trouva en abondance des modèles pour les proportions et le groupement des figures, il n'y rencontra nulle trace des fresques disparues où les anciens avaient reproduit sans doute les sites admirables qui les entouraient. Mais Ingres fut moins exclusif dans ses goûts que son maître, et Titien aussi bien que Raphaël eussent pu l'inciter à placer ses figures dans un milieu agreste. N'avait-il pas en Poussin un ancêtre dont il était tentant de suivre l'exemple? Celui-là n'eut jamais d'autres guides que « nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses ». Il prit en lui-même, pourtant, de créer des œuvres nouvelles où le paysage, cessant de n'être qu'un décor, un accessoire facultatif, prenait part à la signification du tableau, et, se mêlant à l'action, en devenait une partie indispensable, un moyen d'expression à peu près négligé jusqu'alors.

Explicable ou non, cette absence de paysages dans l'œuvre d'Ingres ne rend que plus intéressants ceux qui ont été peints presque sous ses yeux. Empreintes d'un sentiment très personnel, les œuvres de Paul Flandrin portent néanmoins la marque certaine de l'enseignement du maître, dont la méthode a pu, sans rien perdre de sa force, être transportée du corps humain à l'arbre. Le motif est toujours choisi avec le plus grand soin, comme chez Ingres la pose du modèle. Il faut, disait Flandrin, savoir s'asseoir. Et, du croquis le plus rapide à l'étude la plus poussée, on retrouve le goût très sûr avec lequel le peintre savait découvrir l'angle, l'éclairage, la distance, favorables au sujet à étudier. Il était de ceux qui laissent le moins d'importance possible au métier, et quand un tableau était dans sa pensée, quand, après avoir bien regardé la nature, il savait ce qu'il voulait en prendre et quel aspect, plus touchant pour

lui qu'aucun autre, il voulait reproduire, son œuvre était aux trois quarts faite, et son charme ne venait point, quand elle était achevée, de la main qui avait peint, mais de l'œil qui avait vu.

Le caractère du paysage est d'abord exprimé fortement par deux ou trois lignes principales, qui restent toujours sensibles malgré les détails secondaires. C'est au dessin de ces lignes qu'on reconnaît bien vite le disciple d'Ingres. Elles parlent plus éloquemment que l'opposition des valeurs; elles expriment plus que la juxtaposition des couleurs. Elles restent simples comme les lignes de la nature,



LE RHÔNE AUX ENVIRONS DE VIENNE, PAR PAUL FLANDRIN (Appartient à Muc Méric.)

bien qu'elles soient formées d'infinis détails. L'art est d'observer leurs relations, leur balancement, leurs proportions, de conserver cette simplicité sans supprimer ces détails, d'imiter enfin avec une intelligente fidélité. Quelques tons harmonieux complètent le dessin sans le dominer, y ajoutent un souvenir de ce qui passe, du nuage, du rayon de soleil, de la brume, de la coloration caractéristique de l'heure, mais ne se compliquent pas de nuances qui nuiraient à l'unité de l'ensemble.

L'exposition des salons de la *Plume* nous a permis de voir plusieurs de ces charmantes études faites à Rome et d'y constater avec quelle franchise d'effet et quelle aisance le jeune artiste avait interprété les horizons grandioses de la campagne romaine, les rives désertes du Tibre ou les ombrages moins sévères de la villa Borghèse.

De retour en France, Paul Flandrin sut traduire avec un égal bonheur les aspects des régions si différentes où il travailla durant les longues années de sa carrière. Il parcourut d'abord la Provence, la vallée du Rhône, retrouva le cher Bugey de son enfance. Et les études rapportées de ces excursions nous montrent que l'artiste peignit avec une émotion et une sincérité sans cesse ravivées les verdoyants vallons du Dauphiné et les côtes ensoleillées de la Méditerranée, les gorges arides du Var et les bords du Gardon, dont il exprima en ses meilleurs jours l'aimable solitude. Plus tard, il ne négligea pas non plus les gracieux coteaux, la végétation légère et variée, les lointains délicats des environs de Paris. Il sut, promeneur attentif, observateur ému, écouter dans chaque région la nature lui dire des choses nouvelles. Il n'oublia jamais le respect que son maître avait pour elle, et ses œuvres nous laissent voir son grand amour pour les arbres, dans leur élancement élégant ou leurs contorsions tragiques, pour les rochers, amoncelés en désordre, blocs aux formes rudes, aux arêtes coupantes, ou bien arrondis, recouverts à moitié par la mousse et l'humus, comme des colosses endormis. Il étudia familièrement les plus humbles végétaux, les buissons, demeures des oiseaux, les herbes, abris des insectes, les humbles fleurs, les acanthes, les mauves, les pâquerettes. Et les petites toiles où il notait ainsi ses conversations avec la nature sont le reslet de l'âme tranquille et de l'existence paisible de ce bon travailleur.

Paul Flandrin laisse aussi un grand nombre de paysages dessinés, généralement exécutés sur papier gris, rehaussés de quelques touches de blanc, précis, et qui, malgré leur sobriété, sont comme des souvenirs très fidèles de l'aspect qui avait frappé l'artiste, épris des retraites paisibles et des ombrages idylliques. Peintures et dessins servaient d'éléments aux tableaux entrepris une fois de retour à l'atelier. Les documents recueillis étaient alors modifiés en vue du caractère général de la composition, mais ce travail d'adaptation, qui laissait à la conception toute sa sincérité et sa pureté, n'était pas sans endommager, parfois, la fraîcheur et la finesse des études prises sur nature.

La plupart de ces tableaux sont aujourd'hui dans des musées. Le Luxembourg possède Les Adieux du proscrit et La Solitude, le musée d'Angers une Nymphée et celui de Montauban quatre toiles, parmi lesquelles Les Bords du Gardon; le Paysage de la campagne de Rome, qui figurait à la Centennale, appartient au musée de Laval, et le tableau des Pénitents de la Mort, envoyé à la Plume, avait été prêté par le musée de Lyon. La chapelle des fonds baptismaux de l'église Saint-Séverin a aussi été décorée par Paul Flandrin de deux peintures murales, La Prédication de saint Jean-Baptiste et Le Baptême du Christ (1844-1846), où les figures sont empreintes d'une simplicité pleine de grandeur qui rappelle celle de nos grands décorateurs, les Lesueur, les Chassériau et les Puvis de Chavannes, au milieu de paysages d'un caractère majestueux, en harmonie avec les



LES BUTTES DE SANNOIS, PAR PAUL FLANDRIN
(Appartient à Mmº Paul Handrin.)

sujets, et qui ont été inspirés à l'artiste par les souvenirs des pays où il avait vécu.

Il faut citer aussi un paysage destiné à la décoration de l'Hôtel de ville et brûlé en 1871, un modèle pour une des tapisseries du grand escalier du Sénat, un panneau représentant une des maisons d'éducation de la Légion d'honneur, à la Chancellerie du quai d'Orsay; enfin, deux paysages ornant la voussure du plafond de la salle d'honneur au château de Dampierre.

Collaborateur de son frère aîné dès 1833, Paul Flandrin l'aida successivement dans l'exécution des peintures décoratives de Saint-Séverin, de Saint-Paul de Nîmes et de Saint-Vincent-de-Paul. Souvent — et c'était là une des formes curieuses de cette collaboration — Hippolyte se drapait, prenaît lui-même la pose qu'il voulait donner à un de ses personnages et chargeait son frère de dessiner d'après lui un croquis qu'il utilisait ensuite pour ses compositions. Ingres,

un jour, désespérant de trouver chez un modèle de profession assez d'intelligence pour comprendre sa pensée et la traduire par un mouvement, demanda aussi à ses deux élèves de l'aider dans son travail en posant pour lui le groupe d'Antiochus examiné par son médecin, groupe dont l'arrangement lui coûta beaucoup de peine et qui fut recommencé maintes fois sur la toile, ainsi que plusieurs parties de la Stratonice.

En mourant, Hippolyte Flandrin laissait inachevées les peintures murales de Saint-Germain-des-Prés. Paul put exécuter la scène de l'Ascension, d'après une esquisse laissée par son aîné, et compléta la décoration par les deux figures des anges du Jugement dernier, qui sont entièrement de lui.

Il fut paysagiste autant par modestie que par vocation, et pourtant, à côté des figures qu'il dessina pour son frère, il laisse un grand nombre de portraits à la mine de plomb qui prouvent la variété de ses aptitudes. Sans doute, ces crayons ne peuvent être approchés impunément de ceux d'Ingres, mais le souvenir de ces derniers n'empêche pas ceux de l'élève de plaire, parce que l'observation fidèle de la nature, la vérité des attitudes, la pénétration des caractères, en font des œuvres vivantes et durables.

La vie de Paul Flandrin fut longue et bien remplie par le travail. Il resta toujours à l'écart des querelles d'écoles et ne connut pas les inquiétudes de quelques artistes de son temps, éblouis par le soleil et qui voulurent fixer un peu de cet éblouissement sur leurs toiles. Ils prirent d'abord l'astre à son déclin ; captivés par les ors du couchant, ils apprirent à imiter des jeux de lumière que leurs prédécesseurs avaient négligés. Plus tard, s'enhardissant, d'autres chercheurs suivirent l'astre dans sa course, tentèrent de reproduire l'éclat aveuglant de midi, et se plurent dans la lumière jusqu'à la griserie. Paul Flandrin se contenta des moyens que lui avaient enseignés les anciens maîtres. Il resta plus sensible aux charmes de la forme qu'aux séductions de la couleur, et n'eut point d'autre ambition que de conserver des lieux qu'il avait aimés une image embellie par une âme sensible aux souvenirs antiques et aux rèves de bonheur; cet idéal, réalisé avec talent, assure des amis à son œuvre pour un long temps.

J.-F. SCHNERB





LES SALONS DE 1902

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

LA SCULPTURE



A faible quantité de sculptures présentée cette année par la Société Nationale m'engage à réunir les deux expositions dans un examen d'ensemble; ce n'est pas que la différence de tendances constatée de part et d'autre chez les peintres ne se retrouve chez les statuaires; l'aversion pour les thèmes scolaires, l'amour de la vie

familière, les recherches d'exécution, caractérisent ici encore le groupement le plus récent; mais les effectifs sont trop inégaux pour comporter un parallèle.

La mort de Dalou jette une ombre de deuil sur ce Salon; avec lui disparaît le dernier peut-être de nos maîtres qui ait eu, à un haut degré, le sens du monumental et l'entente des masses. Son enseignement, son exemple, feront grandement défaut à notre école, à qui aucun talent de cette envergure ne s'offre plus pour rallier sa dispersion, en disciplinant les efforts individuels. Des artistes chez qui survivent certaines de ses aptitudes, l'un, M. Injalbert, est plus inégal — quelle chute, hélas! de son groupe d'Orange au monument d'Auguste Comte! — et de souffle plus court; l'autre, M. Coutan, dans ses apparitions intermittentes, délaisse de plus en plus la conception humanitaire de Dalou pour des visées purement décoratives. M. Puech, avec son extraordinaire facilité, ses rares

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XXVII, p. 353 et 455, et t. XXVIII, p. 60.

dons d'arrangement, semblerait autorisé à ambitionner sa succession, s'il travaillait moins vite et se satisfaisait à moins bon marché. La statue du Père Didon, par des mérites inattendus de simplicité et de largeur, permet toutefois un retour d'espoir, qu'il dépendra du monument de Jules Simon de confirmer.

On s'est souvent étendu, dans ces derniers temps, sur les difficultés d'adaptation de la statuaire aux conditions de la vie contemporaine. Ces préoccupations ne se justifient que trop par le caractère tout bénévole, l'impression d'absolue inutilité, de la plupart des ouvrages exposés. A quoi riment en effet ces Gaulois moustachus, ces passives Léda, ces baigneuses transies, ces martyrs chrétiens, hors de l'atelier qui les a vus naître? Académies sans destination précise, trop détaillées pour le plein air, trop volumineuses pour les intérieurs, quel sort leur faire, quel refuge leur ouvrir? Un vestibule de préfecture, le rez-de-chaussée d'un musée de province, le palier de quelque mairie, reçoivent d'ordinaire ces épaves, expédiées distraitement, reçues et exhibées sans plaisir, quand elles ne moisissent pas, tout emballées, dans quelque magasin obscur, parmi les lampions du 14 Juillet et les bustes des souverains déchus. Est-ce là vraiment le rôle de la statuaire, et ne devient-elle pas la plus oiseuse des superfétations, à s'imposer ainsi à l'indifférence des foules, qui n'y reconnaissent ni les traditions de leur terroir, ni la ressemblance de leur vie, ni leur obscur idéal de beauté?

Assurément, la commémoration des célébrités locales, l'évocation des saints populaires, l'allégorisation des services publics, ne suffiraient pas à défrayer l'activité de nos sculpteurs, ni à alimenter leur budget. Mais, au lieu de briguer, pour quelque mythologie vague, l'achat au rabais de l'État, la problématique aumône d'un châtelain, ne serait-il pas plus simple et plus efficace d'humaniser un art trop solennel, de le réduire à la mesure de nos fovers, de l'adapter au cadre modeste de nos affections et de nos habitudes? Ramenées à la largeur d'un guéridon ou d'un bahut, abaissées à la hauteur de l'œil, ces entités, ces divinités incommodes, feraient de charmants éléments de décor, jetant une note d'art dans un milieu trop prosaïque, sollicitant à la contemplation et au rêve les cerveaux harassés d'affaires. La statuaire ethnographique et voyageuse justifiait moins que toute autre ses proportions épiques : mettons dans la monotonie sédentaire de nos maisons la fantaisie de ses costumes, l'imprévu de ses types, le mirage de son exotisme. N'y a-t-il pas. d'autre part, tout un pittoresque à dégager de la vie actuelle, des

élégances de nos femmes, de l'alerte espièglerie de nos enfants, du manège de nos animaux privés, et même, chez nous autres hommes modernes, si peu plastiques en général, des habitudes individuelles du corps et des déformations du métier? Mais ce n'est pas assez de la représentation des vivants, dans le déshabillé du petit format; de combien de compositions gracieuses, d'heureuses personnifications, les choses de l'ameublement ne peuvent-elles pas devenir l'occasion ou la matière! Linteaux de cheminées, frontons de bibliothèques, panneaux d'armoires, montants de lits, pour les spécialistes du bois ; chenets, lampes électriques, surtouts de table, lavabos, jardinières, et, en plus petit, entrées de serrures, espagnolettes, pour les ouvriers du métal; coffrets, baguiers, étuis, reliures, pour les praticiens de l'ivoire, de la céramique ou du cuir; sans compter les objets de parure et les bijoux : que de surfaces à revêtir, de lignes à animer de motifs en relief, de ciselures ou d'intailles, provoquent de toutes parts la fantaisie de l'artiste!

Il semble bien que ces réflexions aient fait leur œuvre, et qu'un changement s'effectue progressivement dans l'orientation de nos sculpteurs. Dans ce que j'appellerais la statuaire d'appartement, on a vu, à l'exemple du puissant Frémiet, de l'ingénieux Théodore Rivière et du fécond Gardet, s'engager les talents les plus divers, MM. Barrias, Rodin, Aubé, Injalbert, Gasq, Gréber, Dejean. Dans la décoration sculptée, MM. Dampt, Alex. Charpentier, dès longtemps passés maîtres, sont suivis par des artistes aussi dissemblables que MM. Desbois, Gustave Michel et Larche. Les jardins, les parcs, les monuments publics continueront naturellement à se prêter aux vastes inspirations, aux hommages posthumes, aux grands symboles collectifs; les musées, aux formes pieusement caressées, aux compositions raffinées et savantes; mais c'est dans nos habitations et leurs dépendances multiples que la statuaire trouvera le domaine illimité, les thèmes inépuisables où elle doit s'assouplir et se renouveler au contact des réalités substantielles, des besoins indéfiniment accrus de la vie journalière. Le Salon de 1902 accuse déjà une diminution sensible dans ce qu'on peut définir la production sans but; elle se réduira sans doute encore, au profit des applications domestiques qui doivent la remplacer peu à peu.

LA STATUAIRE DE PLEIN AIR

Le monument à nos morts de Waterloo, qu'a imaginé M. Gérôme, figure un tertre rustique portant à son sommet un aigle blessé à

mort, l'œil large ouvert, le bec menaçant, une serre levée, l'autre crispée sur un drapeau. L'image est expressive, mais plus littéraire peut-être que plastique. Vue de face, la tête de l'oiseau symbolique ne présente qu'une arête mince et sèche; le corps troué de biscaïens, les ailes déchirées, donnent plutôt l'impression d'une cible après le tir que d'un organisme vivant, où la brèche des projectiles est d'ordinaire moins apparente. Le parti pris général de l'édicule est également critiquable; il a l'inconvénient de rappeler, en miniature, la butte colossale, couronnée d'un lion, qui domine tout le champ de bataille, d'opposer une taupinière à une montagne, et de suggérer ainsi une comparaison tout au désavantage de notre humilité ou de notre parcimonie. Une œuvre purement artistique, de dimensions restreintes, de matière rare, d'exécution précieuse, eût plus dignement éternisé notre deuil et affirmé notre génie.

Dans son Monument de Villebois-Mareuil, M. Verlet a su échapper à la vulgarité par où pèchent trop souvent les compositions de ce genre. Le héros tombant, les bras en croix, dans une attitude où on ne sent pas suffisamment l'affaissement de la mort; la Gloire qui le reçoit, en brandissant d'un geste d'appel l'étendard qui, après lui avoir drapé le torse, revient étoffer le bas du groupe de ses plis traînants, sont d'un sentiment sobre et distingué; dirai-je que la ligne générale paraît un peu maigre? La lourdeur est, au contraire, ce qui dépare le Monument de Pasteur par M. Carlès; le savant exhibe, au haut du fût, des anatomies bien ingrates et une physionomie sans éclair; la femme, flanquée de deux enfants, qui lève les yeux vers lui, offre des parties de nu d'une exécution large et souple; mais le Génie qui le lui désigne de la main dessine une silhouette assez veule sous ses draperies, si peu indiquées dans leurs parties collantes, que la chute en semble émaner des chairs ellesmêmes. Le Du Guesclin de M. Frémiet a le double tort de rappeler de trop près la Jeanne d'Arc de la place des Pyramides pour la monture, et, pour le cavalier, le haut-relief du château de Josselin ; il a du moins, en propre, la bonne assiette de l'ensemble, l'accent d'individualité du large masque lippu, et la curiosité archaïque de l'ajustement : cuirasse lacée à écusson, chemise de mailles, heaume conique ceint de lauriers.

Le Victor Hugo de M. Becquet, pour la ville de Besançon, demi-nu, assis dans la pose du Ménandre antique, est d'une facture bien étriquée; dans le masque, plus ridé que de raison, ni l'orbite n'a son enfoncement, ni le front son magnifique volume. Combien plus géniale à la fois et plus vraie la tête que M. Rodin a hissée sur une colonne,

Et qui, d'en haut, darde, l'orgueil plein les narines, Sur sa race des yeux profonds comme des trous!

L'enflure, la boursouflure même, déforment le gigantesque Verlaine de M. Niederhausen, suivant de son œil de faune les évo-



FRAGMENT D'UN TOMBEAU, PIERRE, PAR M. ALBERT BARTHOLOMÉ
(Société Nationale des Beaux-Arls.)

lutions de trois femmes à demi dégagées du massif du socle. Elles atteignent à l'hydropisie dans le groupe commémoratif de M. Bourdelle élevé aux défenseurs du Tarn-et-Garonne. Un guerrier casqué, l'épée haute, y fait assez fière mine, mais s'accompagne de figures matelassées de varices et cravatées de goîtres. Si l'auteur a entendu par là exprimer l'idée de la force, tant en puissance qu'en action, son erreur n'est pas mince; la convention ingénue de la statuaire hindoue la traduisait, du moins, par la multiplicité des organes et

des membres. Mais l'œdème ne fut jamais qu'un signe de décomposition et de mort prochaine. Le tombeau qu'expose M. Bartholomé parle, comme toujours, à la pensée, mais il y a quelque obscurité dans cette grande forme planante, qui s'adosse au plafond du mausolée; est-ce un génie gardien des sépultures, est-ce l'âme du mort se délivrant, avec des tâtonnements et des heurts, de sa dépouille terrestre? Une indécision analogue pèse sur les trois *Ombres* dont M. Rodin a dressé sur une imposte les formes tordues et strapassées. Mais quelle que soit la tragique hantise qui les tourmente, elle n'offre rien à l'esprit de plus énigmatique que les *Esclaves* de Michel-Ange, dont ces figures évoquent, sans trop les affaiblir, les héroïques silhouettes.

Des deux monuments dus à M. Peynot, celui qu'il a élevé au paysagiste Français a du charme et de la jeunesse, et les deux figures du piédestal incarnent heureusement l'inspiration idyllique du peintre en qui se refléta parfois le délicieux génie de Corot; l'autre, consacré aux enfants de Sens morts pendant la guerre, manque de conviction autant que de style; l'éphèbe qui étreint une épée réédite un poncif vingt fois ressassé; la jeune femme qui répand des fleurs est du modelé le plus rond et du caractère le plus banal. Gounod n'a guère à se louer de l'hommage que lui rend M. Mercié. Le modèle qui parut à l'Exposition de 1900 était fort agréable : Sapho, Marguerite et Juliette, fraternellement groupées autour du buste du musicien, à côté d'un petit orgue touché par un génie symbolisant ses œuvres religieuses, formaient une composition un peu bourgeoise de sentiment, mais gracieuse et bien appropriée à la nature tempérée de son talent. Agrandi et traduit en marbre, l'ensemble a perdu toute signification. Au lieu d'accentuer, comme l'exigeaient à la fois la destination extérieure du monument et les physionomies si tranchées des héroïnes, la naïveté mutine chez Gretchen, le lyrisme passionné chez l'amante de Roméo, le désespoir solitaire chez celle de Phaon, l'exécution a tout adouci, estompé, uniformisé. Couleur et vie se sont éteintes sous la râpe acharnée à niveler les saillies et à ratisser les plans, et ce ne sera pas la faute de son nouvel apologiste, si la mémoire du compositeur réussit encore à se défendre du reproche de fadeur sous lequel de jeunes sectaires s'efforcent de l'accabler. Le bas-relief commémoratif d'un épisode de l'insurrection de Cuba met aux prises des gens si semblables de type et d'attirail, qu'il en résulte, pour notre ignorance, quelque peu de confusion; le geste du dernier survivant de cette exécution militaire, qui semble implorer un coup de fusil, n'est pas non plus, malgré sa véhémence, d'une clarté parfaite.

Le bas-relief érigé à Pasteur par M. Paul Richer, en souvenir du traitement du charbon chez les bêtes ovines, offre une disposition pittoresque et des types vrais. Le *Georges Rodenbach* de M^{me} Besnard, à moitié pris dans la tombe, de son bras libre laisse tomber une fleur; le poète eût aimé cette expression mélancolique d'une destinée tronquée. Le *Buffon* de M. Carlus, assis, les jambes croisées, dans



OMBRES, PLATRE, PAR M. AUGUSTE RODIN (Société Nationale des Beaux-Arts.)

sa vaste douillette, et étudiant un oiseau qu'il va décrire, a l'ampleur aisée, la familiarité noble qui convenaient. L'étrange muraille où M. Moreau-Vauthier, pour exprimer le respect dû aux victimes de nos luttes civiles, fait apparaître, entre les moellons criblés de balles, des visages hagards et des gestes convulsifs, derrière une figure drapée, les bras ouverts dans un geste de protection, n'est en rien une conception de statuaire; il eût fallu réserver cette évocation macabre à la littérature, si tant est que le thème en offrît une opportunité quelconque. J'en dirai autant de la Fontaine d'amour de M. Derré, qui abrite dans sa grotte, entre des roseaux façonnant une sorte d'orgue naturel, un couple d'amants enlacés, et dont les

parois latérales s'estampent de bas-reliefs humanitaires encadrant deux troncs pour les filles-mères et pour les vieillards indigents. Le rachat du plaisir égoïste par la charité, telle est sans doute la devise de l'auteur; elle part d'une âme généreuse, mais ne donne à l'œuvre ni l'unité d'aspect, puisque l'œil doit s'y reprendre à trois fois pour l'apercevoir en entier, ni l'unité d'impression, les basreliefs affectant un naturalisme en désaccord avec la nudité tout académique du groupe central. On regrette de voir s'adonner à ces élucubrations ambitieuses et mal digérées le bel exécutant qu'attestent, chez M. Derré, les bustes en marbre et en bronze doré de sa jeune femme, d'une franche saveur de vie sensuelle. La mère allaitant qu'expose M. Récipon, et surtout le vaste ensemble dont elle forme un fragment, et qui, dans l'esprit de l'artiste, remplacerait, sous la voûte absidale du Panthéon, l'informe maquette de Falguière, annoncent une verve riche et tumultueuse, qui s'est déjà dépensée, sans compter, aux trophées du pont Alexandre et aux quadriges d'angle du Grand Palais. Il y a là des facultés peu communes d'ordonnance et de mouvement, mais on y sent comme un air d'improvisation et d'à peu près, qui ne laisse pas sans quelque crainte de voir gâcher, par trop de hâte, de beaux emplacements et de beaux dons.

LA STATUAIRE DE MUSÉES

La Gazette a parlé, avec les louanges qu'ils méritaient, des ouvrages de MM. Paul Dubois et Barrias, lorsque le Souvenir et La Nature se dévoilant furent exposés dans leur premier état. La figure de M. Gustave Michel, La Forme se dégageant de la Matière, a déjà paru à l'exposition des Bourses de voyage, mais quelques additions et un meilleur éclairage appellent, à son égard, un jugement définitif. Je suis de ceux qui suivent avec pleine confiance les tentatives de l'artiste pour affermir son style et élargir son horizon. Parallèlement à La Fortune, à La Pensée, à Dans le Rêve, dont on se rappelle les rares qualités de goût et d'élégance, il n'a cessé de poursuivre ses efforts vers le caractère, vers l'expression synthétique et forte; L'Aveugle et le Paralytique du Salon de 1896, le Soir de la vie de l'an dernier, affirmaient avec énergie cette ambition. Ses deux natures, sa double recherche, fusionnent en quelque sorte dans sa figure du Salon actuel. Le sens de la féminité y demeure infiniment souple, les seins moites et lourds, les plans délicats du bassin, le disent de reste, tandis que l'essor héroïque s'y inscrit dans le geste violent d'arrachement qui tend toute la figure, des genoux encore prisonniers aux bras désespérément tordus dans leur gaine de marbre. Le tourment de la création, le rude enfantement du beau, voilà ce que cette œuvre traduit éloquemment, dans une forme dont tous les accents sont si justes qu'on s'en voudrait presque d'y



LA FORME SE DÉGAGEANT DE LA MATIÈRE, MARBRE, PAR M. GUSTAVE MICHEL (Société des Artistes français.)

souhaiter une facture plus simplifiée, mieux en harmonie avec ses proportions colossales.

M. Hippolyte Lefebvre nous donne, avec ses Aveugles, le morceau le plus séduisant du Salon. Quatre jeunes filles, en robes et pèlerines de pensionnaires, s'essaient à distraire leur commune disgrâce. L'une joue de la cithare, les autres écoutent; celle-ci, une gamine blottie entre ses jambes, a la tête relevée, dans un ravisse-

ment qui semble chercher le ciel; cette autre est comme absorbée, refoulée dans les profondeurs de sa jouissance; la dernière s'abandonne sur l'épaule de la musicienne, dont l'émotion a l'air de la traverser tout entière. On ne saurait faire sentir avec des mots la pureté de cette scène, la blancheur de ces âmes de vierges ; le marbre les a merveilleusement rendues par la discrétion des reliefs, la tranquillité des plans, l'absence presque complète des ombres. Le tact dans l'exécution égale ici la distinction du sentiment. Je ne sais quelle coïncidence a rapproché de cette cécité sereine la tragique cécité d'Œdipe. M. Vidal l'a fortement exprimée chez le vieillard, par la tension en avant du visage et du buste; l'idée, en outre, est touchante, de montrer Antigone épuisée, soutenue par l'aveugle, et cette faiblesse consolée par cette infortune. Le travail de ce groupe n'est point, par malheur, au niveau de son inspiration; il a quelque chose de vieillot, de déjà vu, au Louvre sans doute, dans les salles de la Restauration, où règnent Dupaty et Bosio. M. Carli déploie de rares qualités de savoir et de tenue, avec une regrettable absence de personnalité, dans deux compositions importantes: Jésus secouru par Véronique et La Lutte de Jacob avec l'ange, où la passivité victorieuse de ce dernier, qui se borne à montrer le ciel, source de sa force invisible, n'est pourtant pas sans grandeur. Les Vierges folles de M. Icard reparaissent sous les espèces du marbre, toujours aussi harmonieusement contrastées dans leurs attitudes d'opiniâtreté, de révolte et de désespoir. Je goûte fort l'habile distribution des formes, présentées sous tous leurs aspects intéressants, l'agencement des membres entremêlés sans désordre, tout en me demandant par quelle singulière opération mentale l'artiste a trouvé texte à une évocation toute profane et plastique dans la mystique parabole qui déroule, aux portails de nos cathédrales, son édifiant enseignement.

Il y a une recherche de la gravité et de l'onction religieuse dans l'Apôtre de M. Larche, marchant, les mains étendues pour la bénédiction, à travers la tempête, et une naïveté étudiée dans la petite Jeanne d'Arc de M. d'Épinay, où le travail trop italien du marbre a mis quelque froideur. Le Richelieu à la Rochelle de M. Allouard, martial et botté, est bien anecdotique pour ses dimensions. Dans la Vision de Victor Hugo de M. Georges Bareau, le poète est faiblement caractérisé, et les passions humaines s'enchevètrent de façon par trop confuse. Il est à souhaiter que tout cela se précise et se débrouille lors de l'exécution définitive. Louons le Printemps de la vie de M. Champeil, comme un bon morceau de début, d'une signification



Grayure sur bois de P. Gusman.

JEUNES AVEUGLES

GROUPE MARBRE, PAR HIPPOLYTE LEFEBVRE

(Salon de 1902. - Société des Artistes Français.)



très claire dans son érotisme paisible, et le haut-relief de M. Vermare, qui ne manque pas d'allure, avec son Rhône emporté et sauvage, le long duquel la Saône se laisse paresseusement flotter.

M. Puech a ciselé dans les marbres les plus précieux une Pensée d'un sentiment un peu mièvre, mais d'une grâce alanguie et rèveuse, qui pose à nouveau le problème de la polychromie des statues. L'artiste l'a résolu, comme les anciens Grecs, par une combinaison tout arbitraire de tons, ne visant qu'à faire vibrer une belle tache dans l'atmosphère, sans nul souci de reproduire littéralement la nature. Au même moment, M. Géròme, appliquant dans sa Joueuse de boules le système inverse, imitait jusqu'au trompel'œil les nuances de la peau, des yeux, des cheveux, dans l'espoir de donner l'impression d'une femme de chair subitement transmuée en marbre. C'était oublier que, plus la copie de la vie devient servile, plus elle fait inévitablement penser à ce qui lui manque pour la réaliser: le mouvement, la chaleur, le souffle. Aussi la comparaison n'a-t-elle pas tourné à l'avantage du vieux maître. La marqueterie de M. Puech, dans son parti pris très franc de transposition, réalise un effet joliment décoratif, par l'éclat des matières et la richesse des colorations. La dame callipyge de M. Gérôme, avec ses fossettes, ses plis de reins, la tonalité grasse et fade de l'épiderme, donnerait, tout au plus, l'illusoire prurit d'une exhibition libertine. La sensualité dont cette figure regorge ne choque pourtant point dans le groupe de M. Lambeaux, La Folle Chanson, malgré sa fougue charnelle. C'est que, par l'agrandissement des formes et l'emploi d'éléments mythiques, le drame amoureux qu'il exprime prend un caractère d'universalité et se transforme en symbole des forces naturelles en action. Dans un esprit de généralisation identique, M. de Saint-Marceaux personnifie Les Saisons par quatre nus de femmes en très faible relief méplat, dont les fines indications de modelé font de charmants motifs de décoration. M^{11e} Claudel a cherché, dans son Persée vainqueur de Méduse, le style ramassé et nerveux de la Grèce archaïque; mais son héros est d'un galbe bien rachitique, et l'horreur du masque hagard, hérissé de serpents, s'atténue de toute la vulgarité d'un type de mégère. La Nymphe des sources de M. Escoula, un peu grêle d'aspect, semble moins présider à leur naissance que leur demander la santé.

La vie professionnelle et champêtre a inspiré à Dalou son dernier ouvrage : un journalier de la terre s'apprêtant au dur labeur de la houe, sobre et tranquille figure qui respire toute la quiétude des pratiques séculaires; à M. Charlier, un groupe de Carriers, où se sent l'influence de Constantin Meunier, et un Pilote à la barre, d'arrangement pittoresque. Un véritable sentiment dramatique se manifeste dans les femmes de pêcheurs de son compatriote M. Braecke, dont le pelotonnement instinctif et la mimique terrifiée reflètent l'agonie d'un bateau en détresse. Enfin, une erreur de proportions



PORTRAIT DE M^{me} DAGNAN-BOUVERET BUSTE MARBRE, PAR M. CHARLES VERLET (Société des Artistes français.)

me conduit à classer ici deux sujets dont la nature familière réclamait un moindre format: le Joueur de violon de M. David, d'un mouvement cadencé du corps très observé, et la Toilette de l'enfant de M. Drivier, d'une jolie sensualité maternelle. L'Hallali, plein de verve, de M. Mérite, pèche par une exagération analogue.

LA SCULPTURE D'INTÉRIEUR LA MÉDAILLE

Des bustes nombreux et excellents attestent la persistance des saines traditions du portrait. L'individualité un peu massive de Ferd. Fabre s'est prêtée sans peine au grossissement nécessaire, dans le buste de plein air de M. Marqueste. Le portrait de M^{me} Dagnan, par M. Verlet, est un chef-

d'œuvre : l'austérité de l'expression s'y tempère d'affectueuse douceur, et le traitement à la fois large et enveloppé du marbre traduit excellemment ces nuances. L'ampleur du faire est ce qui distingue le Rodin de M. Desbois, l'homme à grand feutre de M. Sicard, le Maxime Lecomte de M. Gauquié; la finesse du regard et de la bouche, ce qui arrête dans le Guilmant à mi-corps de M. C. Theunissen, l'Albert Decrais de M. Fagel, le Guieysse de M. Guittet; la verdeur allègre, dans le jeune homme de M. Beylard; l'ingénuité riante, dans la jeune

fille de M. Gréber. M. Ernest Dubois excelle aux bustes d'apparat. Plaignons en M. Ribot, très maltraité par M. Lormier, une victime des condescendances électorales, et signalons une conception nouvelle du portrait dans le groupe à mi-corps de deux adolescents, pleins de naturel et de bonne humeur, qu'a signé M. Braecke; on reconnaît un maître dans le *Camille Lemonnier* de Constantin Mcunier; enfin, M. P.

Roche expose une tête de Jean-Baptiste enfant, de l'exotisme le plus subtil et du plus fascinant mystère.

Les statuettes d'hommes de M. Aubé sont d'une souplesse charmante, mais le torse coupé ras, et très bas, leur donne un vague aspect de culs-de-jatte. Le petit bronze de M. Chedanne debout, en veston de voyage, par M. Gasq, est de la plus spirituelle désinvolture; il y a moins d'aisance dans les statues en miniature, gentiment campées, de M. Injalbert, et trop de dégingandement dans les figurines de jeunes mondaines « en coup de vent », de M. Dejean. Les statuettes-portraits de M. da Silva Gouveia sont assez faiblement individuelles. Sous ce titre: Le Violon ancien, M. Hantelmann a traduit à ravir la mimique affairée d'un connaisseur examinant quelque trouvaille précieuse. M. Gréber expose un Frémiet en chapeau haut de forme, pantalon retroussé, collet de mac-farlane relevé jusqu'aux oreilles, le



SAINT JEAN-BAPTISTE, BUSTE MARBRE, PAR M. PIERRE ROCHE (Société Nationale des Beaux-Arts.)

parapluie au port d'armes, qui est tout un poème. Il y a beaucoup à faire, dans le genre de ces deux ouvrages, pour l'esprit de finesse et d'humour.

J'arrive aux statuettes dont l'objet est, non plus de fixer nos ressemblances, mais d'orner nos intérieurs, qu'elles forment des objets indépendants ou s'adaptent, comme élément décoratif, à quelque meuble ou ustensile. Rentrent dans le premier ordre d'idées la *Victoire*, d'argent et d'ivoire, bien traditionnelle, de M. Barrias,

la Jeunesse de M. Dampt, gracieux couple d'adolescentes enlacées, dans le sentiment simple et doux de son Foyer de 1900, la piquante cire perdue : Pâtre de la Sabine, de M. Injalbert, les études de femmes nues de M. Loysel, bronzes souples et gras qu'empâte une vilaine patine de commerce, la Bacchante au léopard de M. Gardet, bibelot précieux où l'ivoire des chairs transparaît sous une draperie de cristal violacé, où la chevelure se rehausse de pampres d'émail, où un marbre jaune à mouchetures noires simule à miracle la robe tachetée du fauve. Il faut y joindre le délicieux ara blanc à huppe jaune du même artiste, l'agneau couché de M. Peter, l'éléphant en marche de M. Navellier, le groupe d'un rétiaire terrassé par un tigre, de M. Valton. Appartiennent à la seconde catégorie la Néréide de M. G. Michel, mirée en un bassin de bronze dont l'ourlet du flot forme les bords, le cerf miraculeux de M. Gardet, portant entre ses bois une croix qui s'irradie de feux électriques, l'Augusta en bronze émaillé de M. Laporte-Blairsy, dans la main de qui une lampe intérieure illumine le globe impérial.

L'exposition de la médaille, où manquent les noms consacrés de MM. Chaplain et Roty, s'honore cette année de la participation de M. Frémiet, avec une Cléopâtre d'un amusant exotisme. M. Vernon, en ses compositions un peu froides, mais excellemment pondérées, commémore les Jeux athlétiques, le Banquet des maires, célèbre la Solidarité humaine, dédie enfin aux Amis des Arts de Pau une gracieuse figure de femme contemplant leur fameux panorama de montagnes. Un Autrichien, M. Kautsch, portraiture, avec une précision qui ne va pas sans sécheresse, le Prince Roland Bonaparte et l'ambassadeur Comte Wolkenstein; sa meilleure plaquette, exécutée en souvenir des noces d'argent de M. et M^{me} Freund-Deschamps, représente un délégué de l'usine, une gerbe fleurie à la main, d'une franche bonhomie. A la suite du vénérable Ponscarme qui, parmi des allégories un peu molles, montre un bon médaillon de César Franck, M. Yencesse a traité, presque sans relief, dans une manière fondue et vaporeuse, des sujets familiers (Le Semeur, Minette et Manette) et des portraits de MM. Magnin, Piot, etc., où le caractère individuel est très affirmé, en dépit de l'extrême discrétion du faire. M. Legastelois a rendu, dans le même esprit, les traits de ses parents et la ressemblance de MM. Deblois, graveurs de père en fils. M. Alex. Charpentier domine de haut ce groupe : sa plaquette du Dr Potain, avec la scène d'hôpital du revers, est du style le plus ferme et le plus large; il faut louer, dans ses panneaux pour une bibliothèque de musique, le beau galbe des formes et la justesse des mimiques ; mais la nudité était moins indiquée pour les personnages tout réels de la plaquette destinée aux

Amis de la Médaille.

AQUARELLES, PASTELS, DESSINS, GRAVURES

Il y a peu à s'étendre sur les aquarelles et pastels. Cet ordre de travaux représente, pour beaucoup d'artistes, un élément de production lucratif, mais secondaire, comme ces petites cultures qu'on intercale dans l'espacement des plants de vigne. Il n'est guère d'entre eux qui confient à ces ouvrages le premier jet de leur verve ou la genèse de leurs idées. Quelques-uns pourtant établissent leur composition sous cette forme, séduits par l'aisance du métier et la rapidité de l'effet. De ce nombre est M. Lucien Simon, qui enlève à l'aquarelle toutes ses études de détail, et essaie du bout du pinceau, sur le papier, l'arrangement de ses ensembles. Ses têtes de Bretons, sa Fillette de Pont-l'Abbé dans un atelier, ses Sardinières, sont des morceaux d'une sûreté de vision, d'une liberté de facture admirables. M. Besnard s'est aussi servi de



LA JEUNESSE
GROUPE EN BOIS ET IVOIRE
PAR M. JEAN DAMPT
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

la peinture à l'eau pour la mise en place de ses diverses compositions décoratives: Le Jour, Les Fruits, Les Fleurs; la transparence du ton, la légèreté de l'outil, conviennent parfaitement à ce genre d'esquisses, et le blanc du papier y joue à souhait les surfaces murales.

Parmi les aquarelles définitives, il faut noter les marines larges et mouvementées de M. Marcette, les fleurs, d'une conception ornementale robuste, de M^{me} Crespel, les vues de Paris, franches et directes, de M. Prunier, un peu tristes dans leur tonalité brique, les prestes lavis rehaussés de gouache où M. Gillot croque des coins de grandes villes.

Aux pastels, avec les portraits toujours un tantinet vitreux de M^{lle} Breslau, La Nuit au Tréport, très juste de clair-obscur, de M. Etcheverry, la jeune femme attachant son chapeau, de M. Legrand, dont le beau métier procède de M. Besnard, il convient de citer les scènes évangéliques de M. Jakob Smits: La Fuite en Égypte, sorte de transposition rustique, une Mater dolorosa, Le Baiser de Judas, L'Adoration des bergers. Ces compositions sont animées d'un sentiment profond, d'une sorte de pitié tendre qui, dans les péripéties de l'incarnation divine, voit et aime surtout la souffrance humaine. L'exécution est empreinte d'une naïveté un peu lourde; il y manque assurément la magie lumineuse, le captivant mystère de Rembrandt, que j'ai cité à leur occasion, mais un cœur d'homme s'y exprime à chaque touche, et c'est assez pour nous émouvoir.

La suite de lavis de M. Engels pour l'illustration de Tristan et Yseult, d'une forte saveur germanique; les vives études d'enfants de M. Recknagel, en blanc et en noir; les charmants croquis de fillettes de M. Guiguet; les petits portraits au crayon, d'une facture serrée, dans le goût des graveurs en taille-douce, et partant un peu froids, qu'expose M. Friant; ceux en deux tons de Mme Davids, d'une légèreté et d'une finesse extrêmes, nous amènent insensiblement aux œuvres de la pointe et du burin. Dans ce domaine, une démarcation tranchée existe entre les deux Salons. La Société des Artistes français se consacre presque exclusivement à la gravure de reproduction; la Société Nationale ne montre guère que des travaux originaux.

Le gros des traducteurs a donné cette année avec ensemble, mais l'état-major fait défaut : MM. Bracquemond, Chauvel, Flameng, Waltner, sont absents. Parmi les vétérans, M. Laguillermie a reproduit les Portraits du comte de Bristol et du duc de Bedford, de van Dyck, d'une pointe égale et sage, un peu trop indifférente au brio fringant du modèle. Il n'y a que des éloges à donner au sévère Tu Marcellus eris de M. Jules Jacquet, et au chaleureux Tepidarium de M. Deblois, d'après Ingres et Chassériau. Les deux Gainsborough dont M. Mathey nous montre la partie supérieure, — Mrs Robinson

et Mrs Hallet, - sont autrement blonds et tendres, vifs et spirituels que leur copie. M. Toussaint, dans son Arrivée de la Diligence, d'après Boilly, amenuise la finesse de ce petit maître et pâlit sa couleur. M. Danse a interprété dans un sentiment très juste la truculente pochade de Goya du musée de Bruxelles. La planche de M. Fouquet-Dorval d'après le portrait de famille de Rembrandt qui est à la galerie de Brunswick représente un effort considérable et. par endroits, réussi; mais si l'atmosphère générale est bien rendue. il y a trop de cassures, de petites lumières, et certaines têtes d'enfants sont bien peu construites. M. Boulard fils nous donne une jolie traduction de la Revue au Carrousel de Flameng, que je préférerais au tableau, pour l'heureuse discipline des valeurs. Dans ses Bœufs se rendant au labour, d'après Troyon, M. Jeannin s'assimile avec une fidélité absolue la manière grasse et les fortes ombres du maître. M. Salles a rendu avec beaucoup de dextérité l'Abreuvoir de Detaille. et s'attaque, pour la Gazette, à une œuvre d'un tout autre caractère. M. Burney eût pu appliquer son métier si sûr à une tâche plus utile que le report sur cuivre des Astronomes de Roybet. Un Norvégien, M. Nordhagen, a gravé, dans un sentiment populaire très juste le beau Repas à Emmaüs, de Rembrandt, que conserve le musée de Copenhague. M. Patricot, dans Les Deux Sœurs, d'après Hoppner, rivalise avec l'aquatinte, pour la franchise des masses et la large simplicité des lumières. Les quattrocentistes ont trouvé d'excellents interprètes en MM. Coppier et Lavalley; le fragment de la suite de Sainte Ursule, d'après Carpaccio, de l'un, le ménage Bentivoglio, de l'autre, d'après Bianchi-Ferrari 1, expriment à merveille la svelte élégance, la forte individualité et la décision tranquille des originaux.

Parmi les bois, je ne vois à citer que l'Homme au nez cassé de M. Langeval, d'après Rodin, qui égale, pour le relief et l'ampleur, les meilleures inspirations du regretté Léveillé; un Enfant rieur de M. Andrin, d'après Frans Hals; deux intelligentes interprétations, par M. Crosbie, de l'Hermès de Praxitèle et d'un portrait de femme, de Ravesteyn; le pétillant petit bois en deux tons de M. Jules Germain, d'après Célestin Nanteuil, publié dans notre dernière livraison; les jolies planches en couleurs de M. Ernest Florian, pour l'illustration des poèmes en prose de Maurice de Guérin par M. Bellery-Desfontaines, et de franches traductions de Steinlen par M. Gusman, dont nos lecteurs pourront apprécier ici-même toute la souplesse d'outil. Dans la lithographie, il faut signaler une repro-

^{1.} Gravé pour la Gazette des Beaux-Arts (3° pér., t. XXVII, p. 454).

duction, par M. Maurou, du *Président Loubet*, de Bonnat, plus enveloppée que le tableau; une fine *Matinée de printemps* de M. Herbinier, d'après le Corot du Louvre; le *Portrait de Rembrandt* par luimême, du musée de Vienne, bien traduit par M. Combe, et celui d'un vieillard, de Gov. Flinck, loyalement facsimilé par M. Lerendu.

La gravure originale est très brillamment représentée, cette année, par une foule d'artistes dont plusieurs ont fait l'objet d'études spéciales dans la Gazette, et qu'il me suffira de mentionner : M. Storm van s'Gravesande, et ses études de dunes et de mer si sobres et si larges; M. Chahine, avec un Anatole France à sa table de travail, et une enfilade d'enclos minables, au bord des fortifications; MM. Béjot et Leheutre, et leurs vives et mordantes vues de Seine à la pointe sèche; M. Mac Laughlan, dont le faire rappelle Méryon; M. Syrge, dont la Gazette s'est réservé une des vives études; M. Legrand, de qui les vernis mous rehaussés évoquent de bien étranges dessous d'humanité. On doit un coup d'œil aux eaux-fortes en couleurs de MM. Robbe (Déjeuner de faneurs), Ranft (La Tamise devant la Tour, lourde et fumeuse comme une cuve infernale), Gatier (blondes vues de Versailles), Didier Rey (sites et monuments belges), Edmond Léon (Le Pont Neuf). M. Jacques Beurdeley débute avec des vues de Paris d'un beau caractère, mais de coloration uniformément triste. M. Renouard est toujours l'incomparable sténographe du geste et des inconscientes grimaces. M. Jeanniot a commenté, heure par heure, le lamentable drame sentimental d'Adolphe, d'un trait hardi et souple. M. Besnard manifeste une fois de plus sa ruisselante richesse d'invention dans un suite d'eaux-fortes sur la mort, intitulée Elle. Le thème cher au moyen âge s'y agrémente de variations nouvelles de la plus piquante ironie et, çà et là, du plus douloureux pathétique.

L'éloge de M. Lepère n'est plus à faire; l'exposition de la Gravure sur bois vient de mettre en pleine lumière, avec une partie de son œuvre si étonnamment divers, le rôle d'initiateur, les titres de chef d'école de ce puissant artiste. Sa Procession somptueuse et grouillante, les liesses populaires de ses « fortifs », son Enterrement au Marais vendéen, son Braconnier à l'affût et sa Vague, d'une si intense impression de nature, nous le montrent dans la pleine maîtrise de son art, poussant de toutes parts des pointes toujours heureuses, et cherchant de nouvelles voies, à l'heure où tant d'autres s'immobilisent dans leurs pratiques et s'acagnardent dans leurs succès. Citons, parmi son entourage, MM. Laboureur, J. Beltrand et

PONT-AVEN

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. E.-M. SYRGE

(Salon de 1902. - Société des Artistes français.)

BOML-WAEM

EVE-LOBLE OBIGINATE DE M' E'-M' RAKCE

(Salon de 1902. -- Société des Artistes Prinçuis.)





Paillard. Les lithographies de M. Désiré-Lucas, Benedicite et Conte de grand'mère, sont, à mon avis, préférables à ses tableaux; l'effet en est plus simple, et les noirs du crayon gras lui donnent sans peine ces belles valeurs d'ombre qu'il besognait à chercher dans des mixtures bitumineuses. Une mention est due aux jolies scènes d'intimité de MM. Lebasque et Huvey. M. Lunois subit un temps d'arrêt; ses planches en couleurs n'arrivent pas aux transparences légères de ses pastels et de ses monotintes. M. Rivière compose excellemment, mais l'atmosphère manque parfois à ses paysages, dont il se trouverait bien de dégrader plus souvent les plans par des valeurs et non par des lignes. Les gypsographies de M. Pierre Roche ont une séduction très particulière: son Massif des Diablerets, sa Venise, son Bruges, donnent justement, dans leur exiguïté, cette sensation d'éloignement et d'espace qui manque parfois aux images du précédent.

Le lecteur me dispensera de coudre une conclusion à ce trop long exposé. S'il a bien voulu m'accompagner dans mes promenades, il sait maintenant, en dépit des nombreux oublis que j'ai dû commettre et des graves réserves qu'il m'est arrivé de formuler au sujet d'artistes en vue, quelle imposante moisson a fournie cette année, quelle intense vitalité elle dénote dans tous les ordres de la production, quel effort de renouvellement se manifeste à tous les rangs, même aux plus élevés. La confusion et le désordre apparents, dont on entend çà et là se plaindre, témoignent, plus que toute autre chose, de l'abondance des vocations et de la sincérité des recherches. Que sortira-t-il de ce bouillonnement de fournaise? Quelles tendances prévaudront. Quels inconnus frapperont cette génération à leur marque? C'est le secret de demain, mais je serais bien surpris si quelques-uns des jeunes noms que j'ai cités n'étaient d'ores et déjà promis à la gloire. Il ne reste qu'à souhaiter à tous ces talents ingénus et sincères, à tous ces ouvriers laborieux, tenaces, souvent héroïques, un public qui ait l'intelligence de les comprendre, et, au travers des préoccupations pécuniaires des uns, des envahissantes manies sportives des autres, le temps de les suivre et la volonté de les aider.

HENRY MARCEL





LES

CARACTÉRISTIQUES DES ANCIENS MAITRES ITALIENS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE⁴)



es instruments dont l'artiste se sert communément peuvent aussi lui donner une tendance particulière vers certains effets, en développant plus ou moins les muscles de la main. Les dessins des sculpteurs, habitués à manier le ciseau, se distinguent des dessins des peintres par un trait fort, continu et plein; les tableaux des grayeurs

— comme Cristoforo da Lendinara nous l'enseigne — ont, pour ainsi dire, des plans de marqueterie et se distinguent de ceux des miniaturistes, qui sont de facture filiforme. Les instruments modifient donc la nature spéciale, la mobilité de la main, et affaiblissent sa résistance à se plier à des modifications nouvelles; et les efforts que réclame le travail de ces instruments portent l'artiste à répéter involontairement et du premier coup ce même effort, même quand la main se comporte autrement. Cependant, chaque main a des tendances spéciales pour tel trait, et quelques-unes de ces tendances participent des plus mystérieuses causes vitales, ainsi que j'ai pu m'en rendre compte en étudiant l'écriture de plusieurs frères qui, bien qu'élevés chacun dans des collèges différents et selon des méthodes diverses, avaient néanmoins, dans certaines lettres, dans certains signes, quelques traits d'écriture communs,

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., t. XXVII, p. 380.

provenant d'une structure organique et d'une flexibilité de la paume et des doigts commune à tous.

Les artistes se distinguent encore entre eux par le sentiment des proportions, je veux dire des proportions des figures prises séparément, et du rapport qui existe entre ces figures et l'espace ambiant dans ce tableau, aussi bien qu'entre leur position et le centre de la composition, et suivant le plan qu'elles occupent. Chacun mesure diversement les proportions du corps humain, et comme il n'est pas donné à l'œil d'embrasser le dessin entier d'une figure quand celle-ci excède certaines limites, en la traduisant morceau par morceau sur papier, sur toile, sur bois, sur une muraille, l'artiste modifie parfois légèrement par endroit ses mesures, l'ouverture de son compas visuel. De là dérivent de curieuses habitudes dans la détermination des rapports des membres; et les membres eux-mêmes en arrivent parfois à l'étrangeté, lorsque le peintre, par l'exercice de la fresque ou par l'étude des effets plafonnants ou des raccourcis, est obligé de renoncer à la comparaison avec la nature, à la confrontation directe avec le modèle. Certains peintres, Garofalo, par exemple, dessinaient leurs figures, surtout leurs figures assises, d'une longueur démesurée; le Parmigianino allonge aussi ses figures de femmes, surtout à l'encolure; Pietro Lombardi sculpte les siennes tout étroites, rigidement enfermées dans un rectangle. Mais les têtes de Giorgione s'inscrivent dans un ovale délicat, celles de Mazzolino dans une circonférence, celle de Palma le Vieux dans un carré, celles de Grandi dans un rectangle verticalement allongé, celles du prétendu Vittor Belliniano, de l'Académie de Vienne (ce doit être le même artiste que Vittor Camelio ou Giambello), dans un rectangle allongé horizontalement. Et les mains sont enfantinement petites chez Filippo Lippi, longues et étroites chez Bianchi Ferrari, comme armées de griffes chez Basaiti, courtes et comme taillées en pointe chez Giampietrino, larges et aplaties chez Dosso Dossi, squelettiques chez le Parmigianino, etc.

Nous avons parlé des rapports entre les figures et l'espace ambiant. Dans le Combat de l'Amour et de la Chasteté du Louvre (n° 1567), ce grand charmeur de Pérugin a disposé comme dans deux ellipses concentriques les figures qu'il fit peindre ensuite — la chose n'est pas douteuse — par un de ses élèves pour Isabelle d'Este; figures dispersées entre des lances fichées en terre et des arbres plantés comme des fourches, avec les divinités réparties dans le

fond, ainsi que le marchand des foires met en vue dans son étalage les jouets de bois qui attireront les enfants. Mais dans les œuvres qu'il peignit lui-même en ses années meilleures, le Pérugin a placé ses figures en bel ordre autour de l'axe médian de ses tableaux. Lorenzo Costa, qui s'en tint aussi à ce même procédé courant, dispose un groupe triangulaire au milieu, et, parallèlement à l'aplomb, les groupes latéraux. Francesco Francia, représentant les fiançailles de Cécile et de Valérien dans l'oratoire de Sainte-Cécile, à Bologne, dispose les têtes sur une ligne ondulée. Sandro Botticelli, dans la Nativité de Londres, groupe les bergers en couronne autour de la crèche. Corrège, dans la Madone à l'écuelle et dans le Saint Jérôme de Parme, aussi bien que dans le Noli me tangere de Madrid, échelonne ses figures sur une ligne transversale parallèle à la diagonale du tableau. Par ce dernier arrangement, l'axe médian, d'abord exigé par les lois rigides de la symétrie, vient à manquer lui-même; et alors commença l'abandon de ces principes d'équilibre grâce auxquels, durant l'âge d'or, quand la peinture cherchait les effets monumentaux, les groupes des compositions picturales obéirent aux lois du poids et du balancement des parties, comme les masses sculpturales.

Aux beaux temps de l'art, les figures, en s'équilibrant, gardèrent avec l'espace des rapports de grandeur proportionnels. Les tondi florentins, qui dérivent probablement des miroirs gravés étrusques, en sont un très bon exemple, et ceux de Botticelli surtout, par le mouvement des courbes, des envolements, des choses qui flottent dans leur circonférence - comme dans le Magnificat des Offices, ou par la division en arcs de la surface — comme dans la Madone de la Bibliothèque ambrosienne. Dans les pendentifs de la voûte de la salle des Saints, aux appartements Borgia, Pinturicchio se distingue de ses aides et les domine par le sens décoratif avec lequel il a adapté dans ses triangles des compositions tirées du mythe d'Osiris; car, tandis que, dans les parties exécutées par ses collaborateurs, les figures sont encore tracées parallèlement à une perpendiculaire tombant du sommet du triangle, on voit, dans les parties vraiment peintes par l'artiste, les personnages se courber, s'étendre, se replier le long des surfaces données, pour s'y mieux adapter.

Nous connaissons peu de chose sur les recherches des maîtres anciens pour équilibrer leurs figures sur les murailles, sur les autels, dans les oratoires publics ou privés; car nous voyons aujourd'hui la plupart de leurs œuvres hors du lieu d'origine, privées

de leur fond naturel et du voisinage des images apparentées. Nous qui avons créé le genre de la « peinture de chevalet » et lancé la doctrine de « l'art pour l'art » qui ne conclut à rien, nous ne parvenons pas à nous figurer combien tout correspondait alors aux besoins de la vie sociale, comment chaque objet d'art trouvait sa niche prête. Nous qui en sommes venus à choisir pour fond aux œuvres d'art anciennes des tentures aux tons de poussière, nous ne savons plus comment jadis tout fleurissait autour d'elles pour les compléter et les encadrer. Les cadres, non pas travaillés dans un pauvre plâtrepâte, mais poussés à l'imitation des brèches et des marbres les plus rares, donnaient l'illusion de matériaux précieux ; et tantôt les grotesques multicolores peints sur les pilastres et les frises, tantôt les guirlandes de laurier, de citronnier, de grenadier, tantôt les simples fleurettes des champs, ornaient le trône de ces belles images que le peintre, sous de royaux baldaquins, mettait à l'unisson de la nature en fête. Ces harmonies étaient diversement ressenties et exprimées; les figures se disposaient différemment au milieu des architectures et des décorations, et se stylisaient elles-mêmes, comme se stylisaient les plantes sur les flambeaux, sur les lambris. Carlo Crivelli noie parmi les brocarts et les damas, dans un bazar oriental, ses figures qui, si elles n'en ont pas moins, n'ont guère plus de relief que les ornements; il ne peint pas, il incruste, il marie des fibres d'or et des muscles d'émail. Mantegna, dirait-on, donne le poli de l'agate à ses personnages et quelque chose de marmoréen semble avoir pénétré leurs chairs, leur vêtement. Giovanni Bellini installe ses figures dans des absides à mosaïques byzantines ou devant des arcades sculptées par les Lombards; Francia place les siennes parmi les boiseries travaillées par les Da Formigine; Filippo Mazzola, parmi des terres cuites ornementales; Dosso Dossi, parmi des tapisseries.

Cette harmonisation de l'œuvre d'art avec ce qui l'entoure répond à un sens de l'équilibre qui ne se manifeste pas seulement dans les coupes et les divisions des objets avoisinants avec lesquels l'œuvre même a des rapports de proportion immédiats. Dans les portraits du quattrocento, les têtes tiennent à elles seules tout l'espace; puis, le buste prend un développement plus grand, pour en venir à ce qu'au siècle suivant les personnages apparaissent jusqu'aux genoux et, enfin, de toute leur taille. Il en est ainsi en vertu d'une loi fixe, qui veut que les objets se développent et s'amplifient progressivement, lorsque l'art a dépassé son point culminant. On remarquera ce phénomène avec évidence dans les consoles des corniches

des maisons, par exemple : étroites et comme taillées dans le bois durant le xv° siècle, elles vont toujours s'élargissant durant le xvr°, et leurs volutes deviennent de plus en plus amples, plus massives et plus pesantes avec le cours du temps. De la sveltesse on passe petit à petit à l'obésité. Dans les arts néo-latins, comme déjà dans l'art grec, cette dilatation et cette expansion progressives des formes, après qu'elles ont atteint l'apogée et s'acheminent vers la décadence, furent une loi fatale, une loi qui se rencontre en toutes choses et qu'on pourrait constater journalièrement jusque dans les choses les plus futiles : ne vit-on pas les marques filigranées des papeteries s'élargir et gagner d'année en année, comme pour occuper toute la feuille de leur empreinte transparente?

Cependant, dans les limites qui lui semblent presque fatalement assignées par le temps, l'artiste se meut selon ses propres inclinations. Dans la peinture du portrait, Piero della Francesca fait jaillir les têtes, comme des lys, sur un ciel d'azur; Botticelli les dessine près des fenêtres ouvertes, hors desquelles la lumière se répand sur des plaines et des collines; Bronzino leur désarticule le cou, devant les palais et les portiques des rues florentines; Giovanni Bellini les place devant des parapets, Moroni sur des fonds gris et froids. D'ailleurs, si Piero della Francesca taille ses têtes de profil, d'autres les tournent de trois quarts, d'autres les présentent de face; et, dans cette position-là même, Bartolommeo Veneto veut que la ligne du profil gauche s'arrondisse au front, s'incurve en tombant des sourcils sur l'axe de l'ovale de l'œil droit, en ressaute et s'enfle sur la pommette, se perde vers la pointe du nez et s'élargisse vers la commissure des lèvres, pour diminuer ensuite et s'enrouler autour d'un menton ample et rond.

Le sentiment de la couleur ne diffère pas moins que le sentiment des lignes selon les temps et selon les lieux. Tout pays se distingue par des couleurs préférées, par leur force et leur variété, de même que les papillons des diverses régions se distinguent par leurs teintes violettes, grises ou jaunes, et l'arc-en-ciel de leurs ailes. Et non seulement tout pays, mais encore toute période, toute école artistique, tout individu peut être caractérisé par des couleurs spéciales. La sensibilité optique a des limites diverses selon les races humaines, et ces limites déterminent une compréhension de la couleur, une conception des nuances et de leur intensité diverses. Une harmonie tranquille et douce et un chatoiement de

couleurs orientales distinguent entre eux Florentins et Vénitiens.

Il y a pourtant des couleurs qui prédominent, en général, dans les diverses époques artistiques. Aux époques où la décadence commence, le coloris des chairs devient trouble et roussâtre, les tonalités se font plus fortes et plus criardes. Jules Romain est roussâtre et trouble, en comparaison de son maître Raphaël, brillant; roussâtres et troubles sont de même, à la comparaison, Innocenzo da Imola et les autres élèves de Francia, Marco d'Oggiono, disciple de Léonard.

Dans la génération qui précéda les éclectiques, la couleur des draperies devient changeante, les tètes sont imprégnées de rose, car la couleur rose envahit le champ de l'art. Liberi use du rose dans ses ciels, dans ses paysages de montagne et de plaines, dans ses figures, partout; les personnages de Baroccio suent le carmin; le Padovanino traduit dans la gamme des roses ces luxuriantes bacchanales de Titien, qui semblent peintes sur la nature même. Puis apparaissent les peintres ténébreux : les figures humaines se meuvent dans l'ombre, parmi des nuages de tempête ou dans les vapeurs nocturnes. Alors semblent venus pour l'art les temps funèbres; et, pourtant, nous sommes loin encore de ces jours où la gamme des gris, dans les blancs, dans les tons de cendre, semble s'abolir tout sens de coloris.

Chaque peintre a une tonalité propre. Cosimo Tura peint les chairs comme éclairées par une flamme intérieure, dont on dirait que le reflet donne au velours leur meilleur aspect et allume des étincelles sur les médaillons décoratifs des architectures : voyez plutôt son chef-d'œuvre du musée de Berlin et sa Pietà de Vienne, faussement attribuée à Marco Zoppo, où les trois Marie du fond semblent illuminées par la lueur d'une lanterne. Un accord de bleus et de roses, avec des reflets d'or, donne aux tondi de Botticelli une joyeuse lumière de fête; les couleurs des lys, des tendres fleurs printanières aux rayons de l'aube et sous un ciel limpide et pur teignent les figures du Baptême de Domenico Veneziano, à la National Gallery. Et quand l'art va sur son déclin, Tintoret ramasse dans la chevelure de ses arbres d'automne le coloris des pourpres vieillies, empâte d'or ses figures, et donne aux marbres mêmes des lumières et des reflets dorés; ses coups de pinceau rapides, francs et décidés, se succèdent comme des ondes de feu, et, dans un ciel sanglant du couchant, voici apparaître saint Georges (National Gallery), parmi les nuages qui se creusent en tourbillon, au milieu d'arbres qui bruissent sous le vent et s'accrochent au sol par des racines semblables à des nœuds de serpents.

Non seulement tous les artistes ont eu leur coloris propre, mais encore ils ont presque constamment donné à tel détail de leurs figures tel ou tel ton, telle ou telle nuance dudit ton. L'iris de l'œil, clair chez Angelico, bleuâtre chez Andrea Solario, jaune chez Boccacino, noir de gazelle chez Schedoni; — la sclérotique, d'un blanc osseux chez Boltraffio, injectée de sang chez Antonello de Messine, livide chez Garofalo; — les chairs, pareilles à du cuivre chez Mazzolino, à des pétales de boutons de rose chez Angelico, orangées chez Dosso, dorées chez Titien; — les cheveux, d'étoupe avec des jets de lumière jaune chez Garofalo, en spirales de fil de métal chez Bartolommeo Veneto, à légères masses blondes entre lesquelles joue le zéphyr chez Corrège, etc., — voilà autant de particularités qui peuvent nous rappeler les intimes habitudes artistiques des maîtres.

La couleur dominante ou les couleurs dominantes, voilà encore qui peut servir de signe distinctif d'un maître. Garofalo, dans une Sainte Famille du musée du Capitole, a laissé au revers du bois la préparation d'un autre tableau, une Présentation au Temple, où on voit les contours des figures dessinés, les têtes à peine frottées de rose; et déjà quelques draperies sont colorées d'un jaune doré et d'un vert cuivré, couleurs qui prévalent dans tous les tableaux de ce maître, et qui, dans cette esquisse, indiquent les notes les plus fortes de la palette, celles à quoi les autres devaient rester subordonnées dans l'harmonie finale. Les blancs, les rouges et les bleus forment, dans une série de tableaux du Moretto, le bouquet de fleurs le plus gai qu'on ait jamais composé en réunissant des jasmins, des roses et des lys.

Marco Zoppo, dans le tableau du musée de Berlin (n° 1170) qui est son chef-d'œuvre, nous montre un coloris cendré, des ombres livides sur des chairs orangées; un des saints porte un manteau d'un jaune de soufre, un autre un habit d'un bleu vert pâle, un troisième un habit d'un ton rose flétrie, un quatrième un pourpoint de laine déteinte; le paysage est froid; les rochers semblent de lave; le marbre du trône est changé en pierre grise; les cheveux des personnages ont l'air de copeaux de fer ou de zinc; on dirait que de la cendre, répandue sur tous les contours, en a amorti la netteté. Dans le portrait de Munich (n° 1052) attribué à Raphaël, nous retrouvons Jules Romain dans le rose tournant au violet des joues, dans le rouge de fraise des lèvres, dans les ombres charbonneuses.

A Carlsruhe, au lieu d'un « Oberdeutsch um 1520 », comme le voudrait le catalogue, voici, placé parmi les Burgkmair grimaçants, un morceau de ciel italien, une figure de femme sur fond bleu vert intense, la tête couverte d'un turban vert à ornements d'or; brune de peau, les cheveux châtains, elle porte un corsage vert et or, un manteau bleu à doublure rouge, des manches jaunes déchiquetées, laissant apercevoir la chemise blanche. C'est bien l'émail coloré, ce sont bien les beaux effets de vert et d'or, les gaies couleurs d'Ercole Roberti, le chef de l'école ferraraise. Et, en effet, la figure ressemble à la Lucrèce qu'il peignit entre Brutus et Collatin, dans la galerie d'Este. C'est une vision lumineuse, comme celle qui nous frappe à Anvers, parmi les sauces de Martin de Vos, quand nous rencontrons Titien avec son Ritratto di uno di casa Pesaro in Venetia che fue fatto generale di Santa Chiesa. Saint Pierre est debout sur un piédestal orné de sculptures, parmi lesquelles on voit un petit Amour sortant des flammes; et le saint présente au pape le cardinal porte-étendard. Le pape porte une chape vert et or; près du général de la Sainte Église, un casque damasquiné resplendissant; au fond, la mer parsemée de navires, dans une limpide lumière de couchant. C'est de cette lumière que Titien réchauffa ses figures et dora les chairs nues des Vénus et des Amours.

La combinaison, l'alternance et les rappels des couleurs, dans un même tableau, sont aussi de nature différente selon les artistes. Dans le tableau de Cosimo Tura de Londres, représentant la *Madone* sur un trône avec des anges, les cadres architecturaux se teignent de vert et de rose, les draperies des anges sont alternativement roses et vertes, la Vierge porte une robe de brocart rouge et un manteau à revers de ton vert. Ces deux mêmes couleurs se marient dans d'autres tableaux de Tura.

En outre de la couleur, les artistes et leurs divers périodes d'activité se distinguent encore par la façon de disposer la lumière qui ravive cette couleur, selon l'angle de direction, et ses différents degrés de force et de splendeur. Domenico Veneziano, dans ses tableaux, a des ciels très lumineux, la limpidité cristalline de l'aube d'un beau jour. Giorgione a les lueurs vives de l'aurore. Raphaël, dans ses premières œuvres, rend le doux repos du matin; dans ses dernières, le contraste de la lumière et de l'ombre en plein jour. Corrège, dans ses œuvres tardives, a un coloris léger dans les roses épanouis et les lilas clairs. Titien, dans les œuvres de sa maturité, peint le feu des soleils couchants après les jours d'été. Raphaël, à

ses débuts, éclaire les chairs de blancs rosés, Titien de lueurs d'or On dirait que, dans les œuvres d'art, la couleur a suivi les mêmes évolutions qu'elle suit sur la terre, dans l'atmosphère, dans le ciel, selon le cours des saisons. De l'aube printanière, des premières années du quattrocento, on passe, avec Titien et Tintoret, aux flamboiements des couchers de soleil d'automne.

ADOLFO VENTURI





L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU ET LE PRIMATICE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

(PREMIER ARTICLE)

I

L'école de Fontainebleau est plus célèbre que connue. A première vue, devant ces figures élancées, maniérées et quelque peu vides, l'amateur le moins expérimenté s'écriera: « Voilà du Rosso, voilà du Primatice! » Mais en quoi consiste le style créé, en pleine Ile-de-France, par ces hôtes venus du Sud? Quelles productions ils ont laissées au milieu de nous, quelle inspiration a présidé à l'œuvre commune: autant de problèmes dont la solution n'avait pas été tentée jusqu'ici. L'indifférence des historiens d'art s'explique, si elle ne s'excuse pas: pour nous, Français, l'école de Fontainebleau porte en elle une tache indélébile: elle a une origine étrangère. Les Italiens, de leur côté, s'en désintéressent parce qu'ils considèrent ses chefs comme des transfuges. Il semblait qu'il appartînt à l'érudition allemande, d'ordinaire si impartiale, de départager les voisins rivaux en élevant le monument définitif. Et, de fait, c'est un savant d'outre-Rhin, d'ailleurs naturalisé Français, Koloff, qui a entrepris la première étude tant soit peu pénétrante sur le noyau d'artistes groupés autour du Primatice.

L'exemple de Koloff n'aurait pas tardé, sans doute aucun, à séduire un de ses compatriotes, si un des nôtres, M. Louis Dimier, n'avait pris les devants et réussi, au prix d'un labeur énorme, à composer un ouvrage fait pour décourager toute concurrence.

1. Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des Rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées. Paris, Leroux, 1900. In-8°, viii-603 p. avec plans.

Il m'est doux de rendre hommage à l'ardeur déployée par le jeune érudit et de signaler la richesse de ses informations, la sagacité de ses rapprochements. M. Dimier n'a reculé devant aucune fatigue, devant aucun sacrifice pour remonter directement aux sources; il a exploré, à cet effet, les musées de l'Europe entière, depuis ceux de l'Angleterre, de la Hollande, de l'Allemagne et de l'Autriche, jusqu'au Musée national de Stockholm, jusqu'à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Grâce à une telle accumulation de documents graphiques, grâce aussi à la vigueur de sa critique, — parfois un peu autoritaire, — il a pu éclaircir et vivifier les pièces comptables publiées par le marquis de Laborde et qui étaient comme restées à l'état de lettre morte. Pour la seule voûte de la galerie d'Ulysse, il a réussi à reconstituer plus d'un tiers des quatre-vingt-quatorze sujets dont elle se composait primitivement, non compris les arabesques formant le fond de toute une travée.

П

Qu'est-ce, au juste, que l'école de Fontainebleau? Je ne saurais mieux la définir qu'en la comparant à l'école de Dijon 1. Si l'une et l'autre ont pour berceau une ville française, tous leurs représentants, en échange, ont vu le jour à l'étranger. A peine quelques comparses sont originaires de notre pays, et encore n'ont-ils jamais réussi à s'assimiler la manière de leurs initiateurs italiens.

Représentons-nous une troupe d'acteurs, assoiffés d'applaudissements et crevant de jalousie, employant le meilleur de leurs forces à soutenir des rivalités mesquines et ne reculant devant aucune intrigue pour jouer un mauvais tour à un camarade : nous aurons l'image fidèle de la colonie italienne. Au lieu de se tenir les coudes parmi les étrangers, ils donnaient en spectacle leurs dissensions perpétuelles ; tout au plus y avait-il parfois des alliances entre les enfants d'une même ville ; mais entre Florentins et Bolonais, entre les compatriotes du Rosso et ceux du Primatice, ce furent des escarmouches sans nombre, alternant avec mille et mille intrigues de coulisse.

M. Dimier va jusqu'à contester l'exactitude du terme : école de Fontainebleau. A ses yeux il n'y eut qu'un atelier improvisé, où des hommes d'éducation diverse, rassemblés par hasard, mêlaient leurs travaux. Toutefois, ce qu'il rapporte ailleurs de l'influence exercée par le Primatice sur le style des artistes français ou flamands contredit cette première assertion et prouve qu'une véritable cohésion finit par se produire.

Ce ne fut pas un pur effet du hasard si François I° assigna pour lice à la colonie recrutée de l'autre côté des monts 2 un domaine où le passé ne s'imposait pas, où tout était à créer. Il adorait Fontainebleau, et s'y plaisait tant que, voulant y aller, il disait « qu'il allait chez soi » (Du Cerceau). Quoi de plus naturel que d'en faire le berceau de la nouvelle école! Mais écoutons ses lettres

- 1. Il est superflu de rappeler ici la démonstration faite par Mgr Dehaisnes au sujet de la nationalité des artistes fixés à Dijon. Tous, sans exception notable, avaient pour patrie les Flandres (V. la *Chronique des Arts* du 27 août 1892).
- 2. Les Italiens fixés en France, à la suite des campagnes de Charles VIII et de Louis XII, le Boccador, le Modanino, se trouvaient en retard, comme M. Dimier le remarque avec raison, vis-à-vis de leurs compatriotes du règne de Léon X, restés en Italie, autant que les Français eux-mêmes l'avaient été vis-à-vis des Italiens de la première fournée.

patentes de 1528. « Comme nous avons advisé de faire construire et édiffier, en nostre place de Fontainebleau, et au bout de nostre forest de Boullongne-lez-Paris, plusieurs bastimens, ouvrages et édiffices, et faire faire, en icelles, certaines réparations à ce que mieux et plus honorablement nous y puissions loger et séjourner, quand il nous plaira... Comme pour prendre nostre plaisir et desduict à la chasse des grosses bestes, nous ayons puis naguères ordonné faire construire, bastir et édiffier un édifice au lieu de Fontainebleau en la forest de



LA COUR OVALE AVEC LE PORTIQUE DIT DE SERLIO

AU_ CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

Biere, et deux autres aux lieux de Livry, et l'autre en nostre bois de Boullongne près Paris, esquels lieux nous sommes délibérés quelquefois nous retirer pour le plaisir de la chasse ⁴. »

Quel ton aimable que celui de ces lettres patentes et comme on y reconnaît bien le monarque gai et fastueux!

M. Dimier insiste sur les considérations d'économie qui présidèrent à la construction de Fontainebleau: les temps étaient si durs! Mais comment concilier une telle parcimonie, en tant que construction, avec une telle prodigalité en tant que décoration?

1. De Laborde, La Renaissance, p. 337-338.

Cette rectification faite, ayons le courage d'avouer que l'architecture du château de Fontainebleau est, avec celle du château de Saint-Germain, une des plus indigentes qui se puissent concevoir. Au fond, ses bâtisseurs sont des maîtres maçons plutôt que des « architecteurs », comme on disait alors. Quelle différence avec Chambord, Villers-Cotterets, Blois, Madrid, Écouen, Chantilly, le Louvre! Ni noblesse de lignes, ni invention dans l'agencement des corps de bâtiments, ni savantes moulurations, ni contrastes pittoresques, ni dispositions ingénieuses, ni majesté dans l'ensemble, ni grâce dans les details. Encore une légende qui meurt! Mais, pour un prétendu chef-d'œuvre mis à nu, que de compensations! A une condition toutefois: c'est que nous frappions à la porte des Jean Bullant, des Philibert Delorme, des Pierre Lescot.

Avec une vue parfaitement juste des mérites respectifs de l'école italienne et de l'école française, le vainqueur de Marignan, le vaincu de Pavie, fit choix d'architectes indigènes pour créer le cadre dans lequel les sculpteurs, les peintres, les décorateurs italiens de toute sorte devaient accomplir leurs exploits. Il avait, il est vrai, appelé à Fontainebleau Serlio, mais, tout en le couvrant d'or, il l'y laissa dans l'inaction, ce dont le vieux maître bolonais se plaignit amèrement (seule la porte de l'hôtel du cardinal de Ferrare, en rustique, semble pouvoir lui être attribuée). Quant à la grotte des Pins, le premier ouvrage en style rustique construit en France, elle serait, d'après M. Molinier, l'œuvre du Rosso. Signalons en outre, comme pouvant être revendiquée en faveur d'un Italien, l'aile qui ferme la cour d'Ulysse, du côté de la chaussée de Maintenon (aujourd'hui dite salle du Théâtre), et qui est flanquée de deux escaliers à rampe droite. M. Dimier l'attribue au Primatice. Tant pis pour son héros, si sa conjecture se vérifie : rien ne se saurait imaginer de plus mesquin ni de plus étriqué que ce corps de bâtiment.

A ce sujet, je me vois forcé de me séparer de M. Dimier, qui attribue au Primatice une influence prépondérante sur la construction de Fontainebleau : « Maçon, dit-il, fut Castoret sous Philibert Delorme, pour exécuter ses volontés ; à qui fera-t-on croire qu'ils aient tiré des plans parce que la surintendance avait passé en d'autres mains! » Rien de plus juste que ce raisonnement : j'objecterai seulement que le style même de tous les bâtiments, à l'exception de la salle du Théâtre, s'oppose à ce qu'ils soient de l'invention du Primatice!

D'après Léon Palustre ², dont l'enquête a été rectifiée par M. Émile Molinier ³ et par M. de Geymüller ⁴, il serait démontré que Fontainebleau est l'œuvre de trois architectes français : Gilles Le Breton, Pierre Chambiges et Pierre Girard, surnommé Castoret.

Gilles Le Breton († 1552) construisit, de 1528 à 1534, la Cour ovale, la galerie François Ier (dont l'extérieur a été complètement remanié), et, de 1540 à 1547,

- 1. Notre éminent collaborateur, M. de Geymüller, fait honneur au Primatice de la construction des châteaux de Monceau-en-Brie et d'Ancy-le-Franc, ainsi que de la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis (Die Baukunst der Renaissance in Frankreich; t. I, p. 462); mais M. Dimier conteste cette attribution pour les deux premiers édifices; quant au dernier, il ne se prononce pas et se demande si Baptiste du Cerceau n'aurait pas substitué ses propres plans à ceux du maître italien.
 - 2. La Renaissance en France.
 - 3. Gazette archéologique, 1886.
 - 4. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, t. I, p. 157-169.

la salle de Bal ou salle Henri II, la chapelle Saint-Saturnin et le péristyle de la Cour ovale. Comme ouvrage intermédiaire, il faut citer l'arrangement, par le même artiste, de la façade principale de la cour du Cheval blanc; ce travail, commencé par Le Breton en 1534, fut terminé par Girard. Philibert Delorme y



LE PAVILLON DE LA CHAUSSÉE DE MAINTENON
AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

participa par la construction de l'escalier, remplacé, sous Louis XIII, par l'escalier en fer à cheval que l'on voit actuellement.

Le Breton avait rempli l'office de maître général de la maçonnerie du Roi, comme le prouvent les lettres patentes d'Henri II, en date du 24 février 1552 : « Parce que nostre cher et bien aimé maistre Jean de Lorme, que nous avons naguère pourveu de l'estat et office de maistre général de nos œuvres de maçonnerie, comme vacquant pour le trespas de feu maistre Gilles le Breton, dernier paisible possesseur d'icelluy ».

Le successeur de Le Breton ne fut autre, on voit, que Delorme. Ce simple rapprochement prouve quelle place considérable avait occupée le vaillant maître dont les historiens de Fontainebleau ignorèrent si longtemps jusqu'au nom. A ce sujet, M. Dimier montre, avec beaucoup de sagacité, qu'en réalité il y eut lutte, non entre Delorme et les Italiens, mais entre Delorme et les maîtres maçons français, qui voulaient s'arroger le titre d'architectes et supprimer le contrôle des vérificateurs. Au surplus, Delorme ne semble avoir construit en ces lieux que quelques bâtiments secondaires, tout comme le Primatice, tout comme Jean Bullant, qui portait, lui aussi, en 1573, le titre d'architecte et ordonnateur des « bastimens du Roy en son château de Fontainebleau ».

Chambiges, de son côté, semble être l'architecte des trois côtés de la cour du Cheval blanc (galerie d'Ulysse, galerie des Ministres, galerie détruite remplacée par la grille). Palustre signale, comme traits distinctifs de son style, l'emploi de la brique en tant qu'élément de décoration, la maçonnerie revêtue d'un enduit étant réservée pour les massifs.

Enfin, d'après Palustre, Pierre Girard, surnommé Castoret, aurait construit, sous Charles IX, le côté oriental de la cour d'Ulysse, avec ses deux escaliers. Mais M. Dimier conteste, et avec toutes les apparences de la raison, l'intervention de ce maître, qui ne porte dans les comptes d'autre nom que celui de maçon.... L'on ne voit pas, de fait, déclare-t-il, pourquoi la critique s'est arrêtée en si bon chemin. Il y avait là de quoi corriger toute l'histoire de l'art français, en remplaçant, selon les temps, les Mansart, les Perrault, les Cotte, les Oppenord, par les maçons qui travaillèrent sous eux et que les comptes ne laissent pas de mentionner fidèlement.... Tant que Castoret travaille sous Delorme, l'obscurité de son métier le couvre, si du moins l'on ne veut pas prétendre que Delorme s'est vanté d'être l'auteur responsable d'ouvrages qui revenaient à lui! Le Primatice vient-il en charge, aussitôt Castoret prend rang parmi les grands noms de ce siècle, entre Lescot et Bullant!...

Ce qui caractérise ces constructions, c'est leur entière indépendance vis à vis de la tradition italienne. Les différents architectes de Fontainebleau la foulent aux pieds: leurs pilastres en pierre, se détachant sur un fond en petit appareil, couvert d'un crépi, devaient révolter les Serlio et les Vignole. Leurs chapiteaux aussi sortent des formules classiques. Quant aux bases, rien de plus mesquin; toute mouluration y fait défaut; de même, leurs architraves ou frises manquent de richesse et d'accent. La signature de nos maîtres, ce sont les pilastres proéminents qui viennent d'être mentionnés, avec le cube brutal qui leur sert de base, et le chapiteau frappé d'un F, accompagné d'une fleur de lys. Ce motif — un vrai leitmotiv, — nous le retrouvons à l'extérieur de la galerie Henri II, comme sur les pavillons de la façade, du côté de la cour du Cheval blanc, ou dans le jardin de Diane, sur le pavillon dit des Aumôniers. Au fond, nous avons affaire à des maçons plutôt qu'à des architectes. Mais de là aussi vient que Fontainebleau, sans pouvoir passer pour une haute création de style, offre une sincérité et un laisser-aller qui plaisent.

Particulièrement édifiante est l'étude de la Cour ovale. Palustre a rapproché, avec raison, le péristyle ou loge qui la décore (reconstruit en ces dernières années), du « mænianum » de l'ancienne basilique du Vatican (il aurait pu citer également la loge de la basilique romaine de Saint-Marc). Mais si l'imitation

157

est flagrante ici dans la conception générale, l'exécution même trahit un artiste français. Considérez d'abord, au premier étage, l'arcade du milieu : elle est surbaissée, ce qui suffit à exclure toute intervention ultramontaine; quant aux colonnes, elles sont grêles à l'excès. Un motif de sculpture charmant — des salamandres encadrées par deux « putti » ayant des ailes à la place de bras — met d'ailleurs une signature bien française sur cet édifice. Le portique sui generis qui règne alentour manque de tout caractère et de toute distinction : les pilastres ont de lourds chapiteaux et des bases plus lourdes encore; les quarante-cinq colonnes, supportées par des espèces de stylobates, ont des fûts sans proportions ni galbe. Il est vrai que l'arrangement de ces colonnes doit une certaine saveur à son irrégularité même : tantôt elles sont rapprochées, comme si l'on avait voulu les accoupler, tantôt de longs intervalles les séparent.

On retrouve le même esprit de fantaisie et de laisser-aller dans le pavillon, aux trois grandes baies superposées, qui couronne la Porte dorée et fait face à la chaussée de Maintenon. Ici encore l'ensemble offre une certaine allure, mais quelle gaucherie, rien que dans l'agencement des deux fenêtres atrophiées, enchevêtrées l'une dans l'autre, des deux côtés de la baie : elles manquent véritablement de champ pour se développer. Non moins étrange est la toiture, qui est comme hachée à plaisir!

Pour nous résumer, rien qu'à considérer la forêt de pavillons et de cheminées qui dominent le château de Fontainebleau, on reconnaît l'écho du style gothique, non le souffle de la Renaissance.

Ш

Si l'extérieur du château de Fontainebleau ne témoigne pas d'une extrême magnificence, en échange, l'intérieur n'a rien à envier aux plus somptueuses résidences de l'Italie. On y a mis simultanément à contribution la fresque, pour les décorations peintes, le stuc, pour les bas-reliefs, le bronze, pour les statues (le marbre, difficile à se procurer en ces parages, formait l'exception). Quant au bois, si cher à nos bons vieux imagiers, on y a recouru pour les merveilleuses boiseries de la galerie François Ier, et aussi parfois pour des décorations éphémères, telles que la treille, ornée, par Dominique Florentin, des figures de Pallas, de Mercure et d'autres divinités.

Le précurseur, parmi tant d'Italiens attachés à la décoration de Fontaine-bleau, fut un Florentin, le Rosso (1494-1541). Pour la troisième fois, Florence fournissait ainsi un de ses concitoyens au Père des Lettres et des Arts. Long-temps, en effet, avant qu'il songeât à édifier sa nouvelle résidence, François Ier avait fait appel à Léonard de Vinci et à André del Sarte. Ces deux expériences n'ayant pas abouti, le vainqueur de Marignan se résolut, en toute loyauté, à un nouvel essai : son choix tomba sur le Rosso. En l'appelant auprès de lui, François Ier tenait compte de sa très grande notoriété et du suffrage que lui avaient décerné de très bons connaisseurs italiens. Mais écoutons Vasari : «Le Rosso ayant résolu de se fixer en France, voulut auparavant apprendre le latin, afin de paraître honorablement au milieu des étrangers. Il se mit en route, après avoir séjourné quelque temps à Venise, vers 1537 [erreur], auprès de l'Arétin. Arrivé

à Paris, il fut recu avec joie par la colonie florentine 1. C'était un homme grand de taille, fort roux, comme l'indiquait son nom, grave, posé et de beaucoup de jugement. Le roi le nomma son peintre ordinaire, avec 168 livres tournois de traitement et la jouissance d'une maison à Paris. Son premier ouvrage fut la décoration, au moyen de stucs et de fresques, de la galerie dite de François Ier. Toujours d'après Vasari, le Rosso peignit en outre deux tableaux à l'huile, représentant, l'un, Bacchus et Venus, l'autre, Cupidon et Psyché. Le roi, enchanté, le nomma chanoine de la Sainte-Chapelle [de Sainte-Croix?] et le mit en mesure, par ses libéralités, de tenir un grand train de maison, avec un nombreux domestique et une superbe écurie. Aussi le maître florentin, fort porté, ce semble, à la magnificence, donnait force banquets et recevait avec une rare magnificence ses compatriotes. »

Le Rosso décora également une salle appelée « il padiglione » (d'après Palustre, cette salle, aujourd'hui détruite, aurait été située au-dessus de la grotte des Pins; il y représenta tous les dieux et déesses), ainsi que de nombreuses autres salles ou chambres. Il remplissait, par surcroît, les fonctions de surintendant des fêtes, comme jadis Raphaël à Rome. C'est ainsi qu'en 1540, à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint, il exécuta la moitié des ornements destinés à cette cérémonie; l'autre moitié fut exécutée par le Primatice.

Si les dessins du Louvre attribués au Rosso (Vertumne et Pomone, Mars et Vénus, un cartouche à côté duquel se tient une femme), sont véritablement de sa main, ils montrent une rare distinction de style et un trait de plume éminemment spirituel. Mars et Vénus (n° 307), avec ses rehauts blancs sur papier brunâtre, à l'allemande, dans la manière de Baldung Grien, est charmant comme finesse et comme mièvrerie: on y admire les bouches mignonnes, les nez remarquablement droits, continuant la ligne du front, des mains et des pieds d'une finesse exquise, des attitudes guindées, mais délicieuses. L'action, il est vrai, manque de toute vraisemblance et les figures de toute conviction.

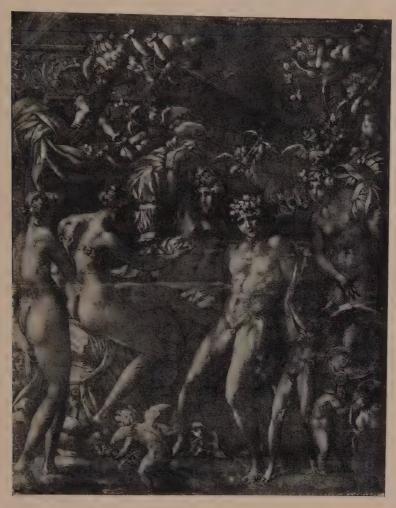
Mais attaquons-nous à la galerie de François I^{cr}, dernier vestige des décorations exécutées à Fontainebleau par le Rosso. Tout d'abord, nous éprouvons de la surprise et comme de l'angoisse, devant la configuration même de cette salle longue autant qu'étroite. Hâtons-nous d'ajouter que les fenêtres donnant sur le jardin ont été condamnées : il n'en faut pas davantage pour bouleverser l'aspect primitif. Sachons faire, en second lieu, la part des restaurations entreprises il y a un certain nombre de lustres : leurs auteurs n'y sont pas allés de main morte!

Le motif de décoration principal, ce sont les stucs encadrant les fresques peintes par le Rosso. Ces stucs, véritablement bizarres et grimaçants, débordent sur les peintures et les écrasent. A peine relevons-nous de ci de là quelques motifs plus élégants: tels le vieillard et la jeune femme debout devant un autel (première fresque à gauche). En général, les enfants (« putti ») de la partie inférieure sont trop grands par rapport aux figures d'hommes ou aux génies adultes.

^{1.} Vasari a un grand fonds d'admiration pour le Rosso, sans cependant se dissimuler ses inégalités ou ses erreurs. Il nous apprend que, dans ses ébauches, le maître avait l'habitude de donner à ses figures un caractère de cruauté et de désespoir, sauf à adoucir les expressions dans l'œuvre définitive. Il arriva qu'un de ses clients, l'administrateur de Santa Maria Nuova, voyant un de ces ouvrages, crut y voir des diables au lieu de saints et s'enfuit en refusant d'accepter le tableau.

Mais c'était la première fois que le nu jouait un rôle pareil en France, et l'on comprend l'enthousiasme du roi.

Pour ce qui est des boiseries exécutées par Francesco Scibec de Carpi, dans l'intervalle au-dessous des stucs et des fresques, ce sont des chefs-d'œuvre; leur



MARS ET VÉNUS, DESSIN PAR LE ROSSO (Musée du Louvre.)

extrême richesse n'est égalée que par la distinction des ornements et l'harmonie de l'ensemble. Avec quelle netteté et quelle grâce le moindre ornement ne se détache-t-il pas sur ce fond sans prétention! Rien de plus charmant que les pilastres, d'un relief assez fort, qui séparent les grandes baies semi-circulaires des fenêtres, avec leurs chapiteaux alternativement ornés d'un F et d'une fleur de lys, les médailles frappées d'une salamandre ou de deux F accolés, ou encore les têtes de lions alternant avec les bucrânes. On sent que rien ici n'a

été appris par cœur, que tout a été cherché, senti; que l'artiste a procédé librement, non par application de formules toutes faites.

Quant aux peintures, il est difficile aujourd'hui d'en apprécier équitablement le mérite. Si les originaux déjà s'écartaient plus ou moins du style du Rosso (qui se contentait d'exécuter les cartons), que dire des restaurations entreprises au xvmº siècle par J.-B. et L.-M. Vanloo, au xixº par Couder, avec qui ont rivalisé, dans d'autres parties du château, les Alaux, les Coignet, les Abel de Pujol, véritables faussaires en écriture publique ! Un petit nombre seulement de ces compositions reproduisent fidèlement les cartons du Rosso. Ce sont la Protection accordée aux Lettres et aux Arts par François Ier; Vénus châtiant l'Amour; l'Éducation d'Achille; l'Appareil d'un sacrifice; Danaé. Constatons que, dans l'Éducation d'Achille, le Rosso n'a même pas observé l'unité d'action: Chiron ne s'y montre pas moins de cinq ou six fois, dans différents actes de son métier de précepteur.

En thèse générale, les conceptions sont bizarrès, les combinaisons tourmentées; toute inspiration saine et généreuse fait défaut. Le Rosso ne goûte déjà plus les beautés simples et naturelles. Tout en rasant le sol, il ne parvient pas à prendre pied; en vain il essaie de donner à ses héros ne fût-ce qu'une apparence de vie. Le sentiment même de la beauté a disparu de ses créations, dans lesquelles la recherche d'effets anatomiques prime toute autre préoccupation. Les personnages, en trop petit nombre et trop grands, sont mal en cadre et violent les convenances les plus élémentaires de la décoration; le coloris, enfin, est terne et veule. Il ne faudra rien moins que la salutaire réaction du génie national pour rétablir quelque mesure et quelque symétrie : ce sera l'œuvre de Jean Goujon.

Au fond, il n'y a là qu'incohérence et indigence : on dirait des membres ajustés tant bien que mal, — « disjecta membra poetæ », — sans que l'auteur de ce rafistolage ait réussi à rétablir entre eux l'harmonie, et moins encore à y mettre la vie. Un torse herculéen se relie à des jambes rachitiques! Quelque clairsemées que soient les figures, l'ensemble manque d'air, et si l'acteur s'agite, c'est dans le vide. Le Déluge n'a rien à envier, pour le grotesque, à celui qui avait été peint par le brave Paolo Uccello dans le cloître de Santa Maria Novella.

Dès lors s'était affirmé ce que l'on appelle, à tort, le style de l'ontainebleau. Ce style, ou plutôt ce canon, reconnaissable à l'allongement excessif des figures, apparaît déjà chez le Parmesan, qui n'en est nullement l'inventeur. On le trouve chez Luca Penni, qui est de Rome, au même degré que chez Benvenuto Cellini et Bronzino, qui sont de Florence. « Mince et sec chez Penni, dit M. Dimier, dégingandé chez le Rosso, potelé chez le Primatice, mol et coulant chez le Parmesan, sont autant de différentes manières dont aucune ne procède de l'autre. Il est vrai que toutes, si l'on y veut bien regarder, procèdent d'un modèle commun, lequel n'est autre que Michel-Ange. » Celui-ci, en effet, a nettement formulé ce canon dans la Sibylle libyque de la chapelle Sixtine et dans le Génie victorieux du Musée national de Florence.

^{1.} Tels sont : François I^{**} tenant une grenade ; Cléobis et Biton ; la Mort d'Adonis ; la Fontaine de Jouvence ; le Combat des Centaures et des Lapithes ; le Naufrage ; l'Embrasement de Catane ; l'Éléphant fleurdelysé.

Cela est si vrai que l'on range d'ordinaire parmi les gravures de l'école de Fontainebleau des reproductions de peintures de Jules Romain et d'autres maîtres restés en Italie. On y range aussi la belle pièce qui représente *La Mort en Oiseleur*, bien qu'elle reproduise une composition de G. B. d'Angeli, surnommé Turbido del Moro (Bartsch, t. XVI, p. 498, n° 34).

Est-il rien qui démontre plus éloquemment qu'il suffit de l'initiative d'un maître pour changer l'idéal de toute une école! On nous parle d'ambiance et de la tyrannie des modèles placés sous les yeux de l'artiste; eh bien! sans cesse la convention l'emporte sur le milieu. Prenons les femmes des van Eyck, des Rogier van der Weyden, des Memlinc. Qu'elles sont maigres, efflanquées! Chez



LA GALERIE FRANÇOIS I° AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

Rubens, au contraire, qui a grandi dans les mêmes parages, les femmes ont des formes tellement opulentes, qu'on croirait que la race flamande s'est métamorphosée. Et cependant les uns et les autres se piquaient de réalisme. A fortiori, les écoles idéalistes — ou censées telles — évolueront à l'infini sur un caprice de la mode, sur un mot d'ordre tombé d'une belle bouche. Archi-élancé sous François Ier et Henri II, le canon redeviendra archi-trapu sous Henri IV, et cela non seulement dans la peinture et la sculpture, mais encore dans l'art de bâtir.

Une fois qu'une école a ainsi perdu tout contact avec la nature, rien ne s'oppose à ce qu'elle aille indéfiniment d'un extrême à l'autre; il ne lui en coûte pas plus de donner au corps dix fois la longueur de la tête, — les sculpteurs de la cathédrale de Chartres n'étaient-ils pas déjà tombés dans cet excès? — que de l'arrondir à la façon d'une citrouille. La fantaisie seule sert désormais de balancier. Tel a été le sort de l'école de Fontainebleau.

M. Dimier ne s'est pas trompé en qualifiant de florentine la première période de la décoration de Fontainebleau. En effet, outre le Rosso, six autres Florentins — della Robbia, Rustici, Juste, Pellegrini, Miniato et Renaudin — travaillaient alors pour François I^{er}.

Dès lors, l'école florentine, naguère si réaliste, ne sacrifiait plus qu'à l'idéalisme, à l'héroïsme, — il serait plus juste de dire à la déclamation. Prenons, au hasard, parmi ses gravures, la scène où un médecin met des ventouses à un malade (Bartsch, t. XVI, p. 411). Mais c'est déjà tout un drame, toute une tragédie classique! Il n'y manque que les toges, les cothurnes et le chœur.

Le Rosso eut une fin tragique, comme tant d'autres de ses confrères du xviº siècle, phénomène facile à expliquer par l'exubérance des passions de cette époque et par l'exaltation presque fébrile des artistes, avides d'éprouver par eux-mêmes toutes les émotions qu'ils mettaient dans leurs créations. Il avait injustement accusé de vol son compatriote et collaborateur Francesco del Pellegrino l'et l'avait fait mettre à la torture. Pour se venger, celui-ci publia un libelle d'une extrême virulence. Le Rosso, déshonoré, résolut de mourir et prit du poison, Fin digne de ce cerveau brûlé.

IV

Le Rosso n'avait pas encore achevé la décoration de la galerie François I^{er}, que déjà le roi appelait d'Italie un autre maître décorateur, Francesco Primaticcio de Bologne.

Pour ce qui est des origines et de l'éducation première du Primatice, M. Dimier a fait preuve d'une sage défiance : après avoir constaté qu'il naquit en 1504, il insiste, avec raison, sur l'influence que Jules Romain exerça sur le débutant, lorsque celui-ci, en 1526, date psychologique, se plaça sous sa discipline; il ne comptait alors que vingt et un ans. Chemin faisant, notre auteur rend justice au génie farouche du Romain, à l'indépendance avec laquelle il interprète le mythe d'Apulée; il le disculpe des reproches qu'on lui a adressés sur la dureté du coloris et met sur le compte des restaurateurs ses fameux tons de brique. L'analyse donnée de ce maître inégal et heurté est de tout point pénétrante et sympathique.

Six années durant, le Primatice travailla comme peintre et comme stucateur sous les ordres de Jules Romain. Tout s'exécutait sur les dessins de celui-ci, véritable impresario.

1. M. Dimier a nettement dégagé la personnalité de Francesco di Pellegrini de Florence (François Pellegrin, peintre et sculpteur de Fontainebleau; Fontainebleau, 1901), que Palustre avait confondu avec François d'Orléans. Cet artiste s'établit en France en 1528 au plus tard. Il travailla de 1334 à 1536 à la décoration de la galerie de François I°r, sans que l'on sache au juste quelle part lui attribuer.

Vers 1541, accusé de vol par son ami le Rosso, il fut appliqué à la torture, mais réussit à établir son innocence. Pour se venger, il composa contre son persécuteur; comme il a été dit, un pamphlet si virulent, que le Rosso se tua de désespoir. Pellegrino est l'auteur d'un recueil de patrons de broderie, dont M. Dimier a trouvé un exemplaire à la bibliothèque de l'Arsenal: La Fleur de la science de Pourtraicture et Patrons de broderie, façon arabicque et italique, publié à Paris en 1530 par Jacques Nyverd. On remarquera que la figure, passablement énigmatique, du frontispice, n'offre pas les proportions élancées chères à l'école de Fontainebleau; elle se distingue plutôt par ses formes épaisses et une certaine lourdeur.

Longtemps tous les stucs de Mantoue ont passé pour l'œuvre du Primatice. En réalité, l'on n'en peut retenir que deux : ceux de la chambre de Phæbus et de Diane et la double frise représentant *Le Triomphe de Sigismond*, ainsi que le reste des stucs complétant l'ornementation de la même chambre.

Il était un autre modèle à Mantoue, que le Primatice ne put s'empêcher de regarder: c'était Andrea Mantegna. Il existe une gravure, exécutée d'après un de ses dessins, des Femmes donnant à boire à des hommes (Bartsch, t. XVI, p. 350), qui rappelle de la manière la plus catégorique le style de ce maître illustre: mêmes plis parallèles, même ajustement de draperies que dans le Parnasse (École de Fontainebleau, collection Lesoufaché, à l'École des Beaux-Arts).

En 1532 (entre le 23 janvier et le 25 mars), le Primatice prit congé de Jules



LE REPAS DES DIEUX, DESSIN PAR LE PRIMATICE
(Musée du Louvre.)

Romain et des souverains de Mantoue. François ler réclamait son concours; un plus vaste théâtre allait s'ouvrir devant lui; il ne comptait que vingt-sept ans. Avait-il dès lors une manière toute faite? Des influences étrangères étaient-elles venues tempérer le style si arrêté, aux contours si précis, aux proportions quelque peu trapues, de l'ancien élève de Raphaël, du fondateur et du dictateur de l'école de Mantoue, de Jules Romain? Notre auteur a raison de mettre en avant l'action des Florentins et surtout de Michel-Ange, puis celle du Corrège.

Ce qui me fait incliner à attribuer à celui-ci une part prépondérante dans l'évolution du jeune Primatice, c'est que nulle part ailleurs en Italie le débutant n'aurait trouvé les éléments fondamentaux du style qui caractérise l'école de Fontainebleau, ces proportions si élancées, ces attitudes pleines de mièvrerie.

En débarquant à Paris, le jeune Bolonais rencontra de nombreux compatriotes: les sculpteurs Girolamo della Robbia, Rustici et Lorenzo Naldini, les peintres Francesco Pellegrini et Rosso, le médailleur et graveur en pierres dures

Matteo del Nassaro, pour ne point parler de quelques Italiens naturalisés Francais, tels que le Boccador et Juste, fils d'Antoine.

M. Dimier n'est pas éloigné de croire que c'est à Fontainebleau même, peutêtre au contact du Rosso, que la manière du Primatice se précisa et que les doctrines plus ou moins flottantes apportées d'Italie se fondirent harmonieusement.

Pour vibrants et irritables que fussent le Rosso et le Primatice, il ne semble pas qu'ils aient vécu en trop mauvaise intelligence et tout ce qu'on a raconté là-dessus tient de la légende.

Le Rosso, d'ailleurs, jouissait d'une situation privilégiée; il touchait 1.400 livres par an (Rustici en touchait 1.200), tandis que son compétiteur bolonais ne recevait que 600 livres. L'élément florentin l'emportait en outre sur l'élément bolonais, représenté par le Primatice et Serlio. Constatons que l'école lombarde ne comptait à Fontainebleau qu'un unique représentant, Matteo del Nassaro de Vérone, et l'école vénitienne pas un seul.

Quels furent les débuts du Primatice en France? Nous l'ignorons. S'il fut employé immédiatement aux travaux du château de Fontainebleau, il resta à coup sûr plusieurs années sans être présenté à François Ier, car celui-ci avait quitté sa résidence favorite au mois de septembre 1531, pour n'y reparaître qu'au mois d'août 1534. Dans l'intervalle, — en 1533, — le nouveau venu travailla aux décorations de la chambre du roi ou chambre de Saint-Louis. Ces décorations, — qui ont toutes disparu, mais que M. Dimier à pu reconstituer à l'aide de dessins anciens, — consistaient en peintures et en stucs. Elles comprenaient vingt figures de Termes, accouplées dans les angles et de chaque côté des fenêtres, ayant entre eux des trophées suspendus à un masque de satyre, et, en quatre endroits, des enfants portant des devises. Les grands tableaux représentaient des épisodes du Siège de Troie; les petits, la Fable de Proserpine.

Malgré sa prédilection pour son héros, M. Dimier ne peut s'empêcher de qualifier de pauvre et de bornée l'invention de ces ornements. Il lui oppose la fougue et la richesse déployées par le concurrent du Primatice, le Rosso, dans les peintures et les sculptures de la galerie François Ier; pour chacun des cadres de ses tableaux, le Rosso renouvela l'ordonnance.

En consultant les pièces comptables, nous trouvons que le Rosso et le Primatice dirigeaient chacun une équipe distincte. Le premier avait sous ses ordres Pellegrini, Jean de Majoricy, André Siron, Juste de Just, Simon Leroy, Claude Badouin, Charles Dorigny, Josse Fouquet et Léonard Thiry; le second, Laurent Renaudin, Barthélemy de Miniato, Nicolas de Modène; soit, sur douze collaborateurs, sept Italiens, deux Flamands et trois Français.

A cette première période appartiennent, en outre, la chambre sur la Porte dorée, commencée en 1536, et décorée de l'Histoire d'Hercule et d'Omphale, et le pavillon de Pomone, où le Primatice peignit les Jardins de Vertunne dans le voisinage d'une peinture et de stucs exécutés par le Rosso.

Tout nous autorise à croire que le Primatice, de concert avec le Rosso, organisa les fêtes données en 1539 en l'honneur de Charles-Quint.

En résumé, au moment où François Ier envoyait le peintre bolonais à Rome pour y chercher des œuvres d'art et y faire mouler des antiques, le Primatice avait mené à fin sept entreprises différentes, soit quelque chose comme quatrevingts tableaux, non compris des stucs en quantité incroyable.

Par suite de la destruction ou de la mutilation de ses ouvrages, — pas un seul de ses tableaux de chevalet ne nous est parvenu, — le Primatice est devenu comme un mythe et il a fallu un coup d'audace pour en refaire une réalité. Ce tour de force, M. Dimier l'a accompli, en étudiant les dessins mêmes du maître; là est, avant tout, la grande nouveauté et la grande utilité de son livre. Le cata-



PHÈDRE ACCUSANT HIPPOLYTE, DESSIN PAR LE PRIMATICE (Musée du Louvre.)

logue qu'il en a dressé et qui ne comprend pas moins de deux cent quarantedeux numéros, est un modèle de critique scientifique. Le jeune érudit considère tour à tour l'attestation donnée à ces compositions par Vasari, par les légendes des gravures anciennes i, par les hésitations du dessin, par la mise au carreau, par le décalque à la pointe, par la facture elle-même (c'est, à mes yeux, le critérium par excellence; mais encore faut-il avoir des points de repère certains), par le nom inscrit sur les dessins, par les notes authentiques tracées par le maître, par les mentions des pièces comptables.

1. L'inscription « Bologna », — surnom du Primatice, — ne prouve qu'une chose à mon avis : c'est que le dessin sort de l'atelier du Primatice, et non qu'il est de la main même du maître.

Le Primatice, affirme M. Dimier, affectionnait deux procédés distincts: la sanguine relevée de blanc, comme dans le dessin du musée des Offices, si calme, si recueilli, si grandiose, représentant Minerve allant rendre visite à Jupiter et à Junon; puis, la plume relevée de bistre et de blanc, parfois aussi de rehauts en couleur; plus rarement, il faisait usage du crayon noir.

Malgré toute mon estime pour le nouvel historien du Primatice, je me vois contraint de lui soumettre quelques doutes au sujet de l'attribution de ces deux cent quarante-deux numéros. Les dessins au bistre ont-ils réellement été tracés par la main du Primatice? Que si nous les comparons aux sanguines, la différence saute aux yeux : facture, proportions, expressions, tout fait contraste. Des formes opulentes et lourdes remplacent la sveltesse propre au maître; le cachet de distinction qui lui est propre a disparu. La facilité déplorable de cette classe de dessins n'a plus rien à envier aux dessins des Vasari ou des Zuccheri. Dans les sanguines, au contraire, notamment dans celles du Louvre, nous trouvons une délicatesse rare, une grâce souriante, un pénétrant parfum de poésie, une incomparable souplesse de combinaisons. Les jambes et les pieds, minces et mignons, d'une élégance souveraine, annoncent les types chers à François Boucher et à Paul Baudry. En âme et conscience, pouvons-nous supposer que le Primatice ait fait ainsi retour sur lui-même, se soit montré, tantôt épais et vulgaire, tantôt raffiné au superlatif! Afin de mettre mes lecteurs à même de se prononcer entre M. Dimier et moi, je place sous leurs yeux la reproduction de quelques-unes des pièces du débat.

Lorsque le Primatice revint en France, en 1542, selon toute vraisemblance, il ne rencontra plus le Rosso, qui avait quitté Fontainebleau pour un monde meilleur. En revanche, il était suivi d'une nuée de Bolonais : les architectes Vígnole et Serlio, le peintre-graveur Antonio Fantuzzi, les peintres Francesco Caccianemici, Virgilio Baron, auxquels vint se joindre, quelques années plus tard, Niccolò dell' Abbate, originaire lui aussi de l'Émilie (il avait pour patrie Modène). Par contre, il trouvait, solidèment ancré dans la faveur de François I^{er}, Benvenuto Cellini, Florentin comme le Rosso. Avec ce génie envahissant s'il en fut, la brouille se déclara presque aussitôt.

La décoration de la chambre de la duchesse d'Etampes, ou chambre d'Alexandre (terminée en 1543), inaugura la reprise des travaux. Elle ne comprenait à l'origine que six peintures exécutées par le Primatice. Entre 1568 et 1570, il fallut murer deux fenêtres; on fit alors appel à Niccolò dell' Abbate pour exécuter deux nouvelles compositions. Le cycle comprenait les sujets suivants: Alexandre offrant la couronne à Roxane (et non à Campaspe, comme le prétend M. Dimier¹), Alexandre domptant Bucéphale, Timoclée devant Alexandre, Alexandre faisant serrer les livres d'Homère, L'Entrevue d'Alexandre et de Thalestris, Apelle peignant Campaspe, Alexandre mariant Campaspe à Apelle, un Festin, etc.

Telle quelle, la chambre de M^{mo} d'Étampes, aujourd'hui convertie en cage d'escalier, offre une décoration conque dans le même goût que celle de la galerie

^{1.} M. Reiset qualifie le Mariage d'Alexandre et de Roxane d'assez bien conservé et d'une très grande beauté ». Le professeur R. Færster s'est occupé de cette composition dans son mémoire intitulé Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance, p. 22.

L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU ET LE PRIMATICE 467

François I^{er}. Les stucs y débordent sur les fresques, et ces stucs nous montrent des figures extraordinairement élancées, bien que la souplesse du modelé donne l'illusion d'un moulage exécuté sur nature. D'après Léon Palustre, nous aurions affaire aux Histoires d'Alexandre dont parle Vasari, et les peintures auraient été exécutées par Bartolommeo Miniati, d'après le Rosso; les stucs, par Lorenzo Naldino de Florence, appelé, chez nous, Laurent Reynauldin. Ce qui est certain, c'est que ces peintures, toutes défigurées qu'elles puissent être par le pinceau d'Abel de Pujol, l'emportent sensiblement sur celles du Rosso dans la galerie François I^{er}; la scène où Alexandre offre une couronne à Roxane se distingue par je ne sais quel charme; la jeune femme assise sur le trône est des plus gracieuses, quoique de dimensions ultra-élancées.

EUGÈNE MÜNIZ

(La suite prochainement.)





BIBLIOGRAPHIE

CONTRIBUTIONS RÉCENTES A L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS



A France n'a pas eu, au xvine siècle, d'adversaires plus acharnés de sa politique que Frédéric II, roi de Prusse, et Catherine II, impératrice de Russie; mais nulle part ses écrivains et ses artistes n'ont été, de leur vivant même, appréciés, recherchés et glorifiés mieux qu'à Berlin et à Saint-Pétersbourg. Toutefois, tandis que Catherine procédait par acquisitions en bloc, enlevant un jour à l'Angleterre la collection de lord Robert Walpole, comte d'Oxford, une autre fois à la France les débris encore fort importants de la

collection Crozat, ou bien à la Saxe le cabinet du comte Henri de Brühl, Frédéric, disposant de moins larges crédits et apportant un goût plus personnel dans ses choix, guettait « l'occasion » favorable et se formait peu à peu un cabinet où, après quelques sacrifices traditionnels et obligatoires aux Italiens, aux Flamands, aux Hollandais, l'école française eut d'assez bonne heure la place d'honneur. En 1773, Mathieu Oesterreich, inspecteur de la galerie de Sans-Souci, publiait en français une Description de tout l'intérieur des deux palais de Sans-Souci, de Potsdam et de Charlottenbourg, contenant l'explication de tous les tableaux, comme aussi des antiquités et d'autres choses précieuses et remarquables 1, à l'aide de laquelle le lecteur, guidé de salle en salle par l'auteur, peut reconstituer par la pensée la décoration des palais et des jardins royaux. Dans les Mémoires écrits ab irato après son expulsion de Berlin, Voltaire a dit aussi quelques mots des appartements privés de Frédéric, et le marquis de Bouillé, dans un fragment publié par Barrière 2, a noté le contraste que présentaient ce mobilier bleu et rose et ces scènes galantes encadrées dans des bordures d'argent, avec la tenue presque sordide du maître et les souillures laissées par ses levrettes favorites sur les fauteuils et les parquets.

Ces appartements existent encore, et les tableaux, ainsi que les meubles, ont été respectés par le vainqueur d'Iéna. C'est de Potsdam et de Sans-Souci qu'un ordre de Guillaume II a fait sortir la plupart d'entre eux, et que, pendant quelques

^{1.} Oesterreich a également publié une Description et explication des groupes, statues, etc., qui forment la collection de S. M. le roi de Prusse (Berlin, 1775, in-8°).

^{2.} Tableaux de genre et d'histoire (Paris, 1828, in-8°).

mois, les visiteurs du pavillon impérial allemand à l'Exposition Universelle de 1900 ont pu en goûter l'intérêt et en admirer la richesse, dans un cadre trop fastueux peut-être, mais dont il était impossible de nier l'élégance et la somptuosité 1. Tous les tableaux cependant n'avaient pas fait le voyage de Berlin à Paris, et l'empereur s'était réservé notamment les plus précieux d'entre eux : l'Embarquement pour Cythère et l'Enseigne de Gersaint par Watteau. Sur vingt-six Lancret, dix seulement avaient été décrochés pour la circonstance, et la plupart des marbres et des bronzes de Pigalle, de Lambert-Sigisbert Adam, de Coustou le jeune, de Vassé, de Le Moyne, n'avaient pas non plus, en raison des difficultés du transport, quitté les socles sur lesquels ils reposent. L'Exposition est close, la rue des Nations n'est plus qu'un souvenir, mais il nous reste de cette fête offerte aux curieux de tous pays, et principalement aux Français, un témoignage durable : c'est le magnifique catalogue rédigé par M. Paul Seidel, directeur des collections artistiques des châteaux royaux et du musée Hohenzollern, et traduit par deux collaborateurs de la Gazette, MM. Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot 2. Rien n'a été négligé pour faire de ce livre de travail un livre de luxe, et il n'est pas jusqu'au papier de garde du cartonnage et jusqu'à ce cartonnage lui-même qui ne rappelle le souverain dont les goûts sont si magistralement célébrés. L'illustration comporte quatorze eaux-fortes et soixante-seize dessins hors texte et dans le texte, de M. Peter Halm, représentant des tableaux, des dessins, des statues, des meubles et des motifs décoratifs, tous empruntés aux palais créés par Frédéric II.

Le catalogue raisonné de M. Paul Seidel est précédé d'une histoire sommaire des rapports du roi avec les artistes appelés à sa cour, rapports d'où la bonne foi était souvent absente de part et d'autre, et des diverses phases par lesquelles les collections primitives ont successivement passé. M. Seidel n'estime pas à moins de neuf mille les toiles de toute valeur disséminées dans les palais de la Couronne, et il n'en a pas entrepris ici le dénombrement; néanmoins, il est bien probable que rien de vraiment important, parmi les apports de Frédéric à cet ensemble deux fois séculaire, ne lui a échappé³. Il aurait plutôt, ce me

1. Voyez dans la *Gazette*, 3° pér., t. XXIV, p. 553-558, ce que M. G. Lafenestre a dit des principales œuvres prêtées par l'empereur.

2. Les Collections d'œuvres d'art françaises du XVIII° siècle appartenant à S.M. l'empereur d'Allemagne, roi de Prusse. Histoire et catalogue, par Paul Seidel. Traduction française, par Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot; 14 eaux-fortes et 76 dessins par Peter Halm (Berlin et Leipzig, Giesecke et Devrient, MCM.; in-folio, 6 p. non chiffrées et 220 p. Tiré à 300 exemp. numérotés). Un abrégé de ce travail a été publié sous ce titre: Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Catalogue descriptif, par Paul Seidel (mêmes traducteurs et mêmes éditeurs; MCM., in-8° carré). Les illustrations dans le texte sont empruntées à l'édition in-folio.

La Société photographique de Berlin, dont les lecteurs de la Gazette connaissent les beaux albums consacrés aux Rembrandt de l'Ermitage, à l'œuvre de Burne-Jones, etc., a commencé la reproduction directe des principaux tableaux de cette galerie; j'ai sous les yeux la première livraison, comprenant la Pourvoyeuse de Chardin, le Colin-Maillard de Pater, l'Oiseleur et la Camargo de Lancret, la partie droite de l'Enseigne de Gersaint et la Leçon d'amour de Watteau.

3. Le nº 62ª du catalogue est un portrait officiel de Louis XIV, que M. Seidel attribue à Claude Lefebvre, et la supposition n'a rien d'invraisemblable; mais Claude Lefebvre est mort le 25 avril 1675 à Fontainebleau, où il était né le 12 septembre 1632, et non à

semble, péché par excès contraire, car le premier numéro du catalogue est une Cuisinière de Boilly, dont le talent ne se développa qu'après la mort du vieux roi et qui, d'ailleurs, inaugure dans l'école les temps nouveaux. M. Seidel le sait assurément aussi bien que moi et la date inscrite par Boilly près de sa signature (an vii) ne permet pas de croire à une méprise. Il en va de même pour le Portrait de la reine Louise de Prusse par Mme Vigée-Lebrun; pour le Bonaparte au mont Saint-Bernard de David, qui semble bien être l'original enlevé par Blücher à Saint-Cloud, en 1815; pour le Napoléon de Chaudet, qui aurait la même provenance. Le véritable fond de la collection est bien vraiment contemporain de Frédéric II et son œuvre propre, ou, si l'on veut, celle de ses agents de Paris, Petit et Louis-François Mettra. C'est bien lui qui a commissionné ou accepté ces Pater, ces Lancret, ces Chardin, enfin et surtout ces Watteau, au nombre de treize, dont la perle est, je n'ai pas besoin de le dire, l'invisible Enseigne de Gersaint. Ce n'est pas seulement, en effet, les Parisiens qui ont été privés de ce régal. A Berlin même, les formalités d'admission dans le salon privé de l'impératrice sont telles, que lady Dilke a dû renoncer à vaincre les résistances opposées par un règlement dont M. Seidel, dans une note (p. 146), déclare n'être point en mesure de fléchir la rigueur.

Lady Dilke, qu'il serait superflu et impertinent de présenter aux lecteurs de la Gazette, n'a pas, heureusement pour elle et pour nous, rencontré des consignes aussi sévères en recueillant les matériaux des Architectes et sculpteurs français du XVIIIe siècle 1, qui forment la suite naturelle de la galerie qu'elle a entreprise et qu'elle avait inaugurée par Les Peintres français du XVIIIe siècle. Elle a pu librement promener son objectif dans nos rues, dans nos musées, sur les places publiques de Bordeaux et de Nancy, dans les galeries de divers amateurs, et elle en a tiré l'illustration toute documentaire d'un texte au bas duquel elle a, contrairement à l'usage de ses compatriotes, multiplié les références. C'est pour nous une satisfaction véritable que de voir mis ainsi en valeur et à contribution les travaux de Ph. de Chennevières, de Montaiglon, de Louis Courajod et aussi ceux de MM. de Champeaux, Guiffrey, de Nolhac, Roserot, Marquet de Vasselot, etc., et de penser que celle qui en a fait si bon usage est une Anglaise de haut rang. Je doute fort que cet exemple soit jamais suivi par aucune de nos compatriotes et je ne crois pas non plus que beaucoup de Parisiens connaissent comme lady Dilke les vestiges de l'art du xvine siècle épars sous leurs yeux. Combien s'en est-il trouvé parmi eux qui aient jamais remarqué, dans la rue de l'Arbre-Sec, le balcon en fer forgé de l'ancienne librairie Techener?

Londres, comme dit M. Seidel. Mariette avait depuis longtemps rectifié cette erreur de d'Argenville et M. Th. Lhuillier, dans une excellente contribution à la biographie de Claude Lefebvre, a produit l'acte d'état-civil qui fait justice de cette légende (Réunion-des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 16° session, 1892).

1. French architects and sculptors of the 18th. century, by lady Dilke. London, George Bell and sons, 1900; gr. in-8°, xvII-218 p. (la dernière non chiffrée, marque de la Chiswick Press). Cf. p. XIII-XVII, le détail des planches hors texte. Trois d'entre elles, la Jeune fille à la corne d'abondance de Bouchardon (musée de Berlin), un groupe de Clodion, Satyre et Bacchante, appartenant à M^m Édouard André, une Baigneuse de Houdon, provenant de Bagatelle, n'ont été tirées que pour les exemplaires en grand papier.

Qui s'est arrêté au nº 44 de la rue Meslay, devant cette belle façade datant du règne de Louis XVI? Qui a pénétré, au coin de rue de La Boëtie et de l'avenue des Champs-Élysées, dans le jardin de l'ancien hôtel de M110 Contat (aujourd'hui hôtel Roger)? Lady Dilke n'a rien négligé, et les travaux des divers membres de la famille Gabriel, de Richard Mique, de Boullée, de Victor Louis, de Pierre Rousseau, ne lui sont pas moins familiers que ceux de Bouchardon, de Le Moyne père et fils, de Pigalle, de Falconet, de Le Lorrain, des Coustou, de Houdon, de Pajou, de Mile Collot, dont quelques-unes des plus belles œuvres revivent ici dans d'excellentes héliotypies et de très bonnes photogravures. Là encore lady Dilke ne s'est pas contentée de ce que chacun a pu voir dans ses promenades ou ses voyages : elle a frappé à des portes hospitalières et elle a rapporté de la galerie de M. Jacques Doucet le Diderot de Falconet et le Messager d'amour de Pigalle; de chez M. Pillet-Will, un beau buste de femme de J.-L. Le Moyne, et de chez sir John Murray Scott, une Baigneuse de J.-B. Le Moyne. La sollicitude de lady Dilke envers des artistes trop longtemps dédaignés ne s'en est pas tenue là. Les graveurs en médailles Jean et Benjamin Duvivier, Marteau, J.-Ch. Roettiers, n'ont été ni moins ingénieux, ni moins élégants que leurs grands confrères du maillet et du ciseau, mais l'heure de leur réhabilitation a été plus lente à venir et ce ne sera pas la faute de lady Dilke si désormais nous n'avons pas plus d'égards pour des artistes dont les successeurs sont actuellement en pleine possession de la faveur publique. Lorsque lady Dilke sera au bout de la tâche qu'elle s'est imposée et qu'elle aura vaillamment accomplie, il en est une autre qui devrait la tenter. Pourquoi n'entreprendrait-elle pas de retrouver et de nous faire connaître les très nombreuses œuvres d'art françaises enfouies dans les collections privées de la Grande-Bretagne? Nous vivons depuis un demisiècle sur les renseignements de seconde main et bien arriérés recueillis par Dussieux et sur les comptes rendus de l'exhibition de Manchester de 1857! Par sa situation sociale et par ses aptitudes particulières très exercées, l'auteur de Claude Lorrain serait en mesure de restituer à un pays qui lui est cher des titres de gloire trop longtemps ignorés ou méconnus.

M. Paul Marmottan a retrouvé, lui aussi, bien des noms d'artistes français oubliés ou dédaignés, en étudiant sur place Les Arts en Toscane sous Napoléon ou, plus exactement, sous la grande-duchesse Élisa Bacciochi, princesse de Lucques et de Piombino. A l'aide de documents d'archives et d'investigations personnelles, il a reconstitué l'historique de l'exploitation des carrières de Carrare pendant la période impériale et retracé le rôle bienfaisant de la princesse Élisa durant son règne éphémère. Son peintre et son statuaire préférés furent Xavier Fabre, de Montpellier, et Joseph Chinard 2, de Lyon, qui tous deux ont laissé d'elle de précieuses images. Mais elle s'adressait aussi à Canova, à Benvenuti, à Bartolini, à

1. Paul Marmottan, Les Arts en Toscane sous Napoléon, ouvrage orné de onze gravures. Paris, H. Champion, 1901; in-4°, 2 ff. et 1v-304 p.

^{2.} A propos de Chinard et de son ami Ratter, détenu comme lui au château Saint-Saint-Ange en 1792, M. Marmottan dit (p. 51, note 4): « Le procès-verbal de carence (sic) en ce qui concerne Ratter est si absolu, que je me demande s'il ne ferait pas une même personne avec Réattu, pensionnaire à Rome à cette époque. » N'en déplaise à M. Marmottan, sa supposition n'est pas admissible : Jacques Réattu, premier prix de Rome

Comolli, à Rauch, à Tieck, à Thorwaldsen, demandant aux uns son portrait, faisant aux autres d'importantes commandes. Le musée de Versailles a récemment, sur les indications et les instances de M. Marmottan, exhumé de ses magasins une toile, jusqu'alors inconnue, de Benvenuti, représentant la princesse entourée des artistes et des personnages admis dans son intimité. Une bonne héliogravure de cette toile, prochainement exposée par les soins de M. de Nolhac, orne, avec d'autres planches, le beau volume de M. Marmottan et nous en donnons ici la reproduction.

« La province est morte : c'est le moment d'écrire son histoire », disait en 1850, Ph. de Chennevières. MM. Roger-Sandoz et Victor Champier ont, attendu l'agonie du Palais-Royal pour retracer les phases de sa longue existence, et comme la besogne était ardue, ils se la sont partagée. De cette division sont nés deux volumes d'inégale grosseur et dont le premier a paru beaucoup plus tard que le second 4. M. V. Champier s'est chargé de raconter les origines du Palais, depuis Richelieu jusqu'à la Révolution; M. Roger Sandoz a promené le lecteur des tripots grouillants du Palais Égalité à la morne solitude actuelle, où le passant peut, à de certaines heures et dans certaines galeries, littéralement entendre son pas sur les dalles. Le travail de M. Champier, très supérieur à celui qu'Édouard Fournier a rédigé pour le Paris à travers les âges², fait une large part aux artistes qui ont embelli le Palais-Cardinal et aux collections qu'il abritait avant la Révolution. M. Champier apporte notamment sur les vicissitudes et la dispersion de la fameuse galerie d'Orléans des particularités neuves

en 4790 (Léonor Mérimée avait obtenu le second), né à Arles en 4760, y est mort en 1833. Ildefonse Ratter, fils d'un architecte qui fut l'un des créateurs du quartier Saint-Clair à Lyon, n'était, pas plus que Chinard, pensionnaire de l'Académie de France. Il mourut devant Toulon en 4794, dans les rangs de l'armée républicaine.

Signalons aussi à M. Marmottan une erreur matérielle qui a transformé (p. 209) le graveur en médailles Jeuffroy en Jeoffroy et (p. 54) l'amusante métamorphose de Gérard de Rayneval en Gérard de Nerval!

- 1. Victor Champier et G. Roger-Sandoz, Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900). Paris, Société de propagation des livres d'art, 117, boulevard Saint-Germain; 2 vol. in-4°. Tome I°, xxi-548 p. et 1 f. n. ch. (marque de l'impr. Gounouilhou, à Bordeaux); tome II, 220 p. et 1 f. n. ch. (même marque).
- 2. Les dernières feuilles du travail de M. Champier n'ont pas été revisées avec le même soin que les précédentes, et il s'y est glissé quelques erreurs dans les noms propres : par exemple, p. 447, Laborde-Nerville pour Laborde-Méréville. M. Champier a pris au sérieux (p. 426), après Ch. Marionneau, un passage facétieux des Mémoires secrets attribuant à l'architecte Victor Louis une comédie intitulée Le Prince dupé, représentée sur le théâtre de M^{mo} de Montesson. Il s'agit, en fait, d'un de ces titres imaginaires et allusifs comme le xvun^o siècle en a tant inventés, et dont la mode a persisté même au début de la Révolution. Parfois la mystification a été si bien combinée qu'elle dure encore, et la méprise de M. Champier n'est pas le seul exemple qu'on en pourrait alléguer.

Une erreur plus grave, parce qu'elle porte à la fois sur deux des noms les plus illustres de la statuaire française, est la confusion faite par M. Champier (p. 453, note 2), entre la Diane de Jean Goujon et celle de Houdon : c'est bien la Diane couchée auprès d'un cerf, dont les débris avaient été recueillis par Lenoir au château d'Anet, que la famille d'Orléans, héritière des biens de la maison de Penthièvre, réclama en 1819; mais Louis XVIII la déclara de bonne prise et offrit, à titre de compensation, un Ajax défant les dieux, de Dupaty!

et intéressantes, qu'il a tirées en partie de cartons encore peu explorés aux Archives Nationales, et il a rectifié un certain nombre d'erreurs courantes sur les provenances de ces richesses, dont l'Angleterre et la Russie se sont partagé et possèdent encore les plus précieuses dépouilles.

L'illustration très abondante de ces deux volumes est fort inégale, et, à côté de planches bien venues, il en est d'autres que la Société de propagation des livres d'art n'aurait pas dû admettre dans un ouvrage publié sous son patronage et à ses frais; mais l'ensemble de la publication n'en demeure pas moins fort satisfaisant, et le Palais-Royal ne pouvait souhaiter une plus copieuse et plus attrayante oraison funèbre.

MAURICE TOURNEUX



Ly a quelque chose de véritablement touchant dans le zèle passionné—ce n'est pas trop dire—avec lequel lady Dilke poursuit ses études sur l'art français au xvmº siècle. Après les peintres, les architectes et les sculpteurs, voici le tour des décorateurs, des bronziers, des tapissiers et des ébénistes!. Tous ceux qui ont feuilleté les précédents volumes de l'auteur devinent quelles rares et

en apparence contradictoires qualités ils trouveront réunies dans celui-ci : une information copieuse et précise, qui ne recule devant aucune recherche, devant aucune démarche, et qui en est récompensée souvent par d'heureuses découvertes; le goût du document vivifié par la vision directe des objets; l'art de chercher et de ressusciter, derrière les œuvres, les artistes qui les ont créées et le milieu social qui les explique; l'anecdote heureuse et le détail piquant; pardessus tout, et pour me résumer, une fermeté vraiment masculine de goût et de critique, jointe à une fraîcheur d'impression et à une grâce de style où se reconnaît la femme. Et quel art, plus que celui du xvme siècle, où triomphe l'influence féminine sous toutes ses incarnations — reines, maîtresses royales, grandes dames, courtisanes, actrices, bourgeoises devenues des puissances d'esprit, — quel art méritait mieux d'avoir une femme pour interprète?

Il y a trente ou quarante ans encore, alors que l'appréciation de l'art du xviii* siècle était le privilège de quelques initiés, et qu'un barbare nommé Labrouste vendait à l'encan, comme matériaux de rebut, les plus délicates boiseries de la Bibliothèque Nationale, peut-être un académicien grincheux eût-il jugé excessive la part que lady Dilke attribue à la décoration et au mobilier dans son tableau de la production artistique à cette époque. Mieux éclairés, nous sentons tous aujourd'hui — et ceux qui ne sentent pas répètent par mode — que, suivant le mot d'un poète contemporain :

Un chiffonnier de Riesener Vaut presque un marbre de la Grèce.

1. Lady Dilke, French Furniture and Decoration in the 18th. century. London, George Bell and sons, 1901. Gr. in-8°, xx-260 p., av. 16 héliogr. et 55 photogravures hors texte.

Nous savons aussi qu'il existe un rapport intime, une action réciproque, entre le mobilier proprement dit et la disposition ou le décor des lieux qu'il anime. Ce rapport, trop souvent esfacé de nos jours, était singulièrement étroit aux époques de création originale comme le xviire siècle, époque de libre et facile génie, où les meubles les plus précieux n'étaient pas considérés comme des «bibelots», mais comme les parties d'un tout harmonieux : l'architecte alors conservait la haute main, non seulement sur la décoration des surfaces intérieures, mais encore sur le choix, l'emplacement, le dessin des meubles meublants. Cadre et tableau se conditionnent; ils ne se comprennent pas complètement l'un sans l'autre. Aussi est-ce un véritable chagrin pour les visiteurs des nouvelles salles du Louvre, où M. Molinier a ingénieusement groupé tant de chefs-d'œuvre du mobilier français, de constater à chaque pas le désaccord choquant entre la pompeuse froideur du contenant et la riche élégance du contenu. Le véritable musée de l'art décoratif et industriel français ne saurait être qu'à Versailles ; là seulement se trouvent réalisées, par l'histoire elle-même, les conditions d'un musée de ce genre; là seulement les visiteurs - curieux, artistes ou simples ouvriers - pourraient s'imprégner de la leçon primordiale qui doit se dégager d'une collection destinée à fournir, non seulement des modèles à copier, mais des leçons à méditer.

Au xvine siècle, les grands et les petits arts sont si intimement liés les uns et les autres, reflètent si fidèlement les besoins et l'âme changeante de la société, que, malgré l'anarchie apparente et le chaos des formes, un ordre chronologique paraît s'imposer à l'historien. L'évolution de l'art industriel et décoratif se laisse découper en larges périodes de vingt à trente ans. Au début, sous la Régence et les jeunes années de Louis XV, cet art, à peine émancipé de la férule de Le Brun et du joug de la Manufacture royale de meubles, conserve, avec les formes caractéristiques de l'âge précédent, quoique avec d'autres moyens d'expression, une largeur de style, une fermeté de plan, un aspect robuste, une sobriété élégante d'ornement qui caractérisent la manière des Robert de Cotte, des Boffrand et des Charles Cressent. Le milieu du siècle montre à son apogée le style rocaille, qui devient rococo à l'étranger: fécond et brillant, plein de caprice et de fantaisie, mais tumultueux, volontiers excentrique, et, dès qu'il tombe aux mains d'artistes d'un goût inférieur, abusant follement des lignes brisées, recoquillées, tourmentées, Déjà, cependant, dans les dernières années de Mme de Pompadour, sous l'influence des découvertes de Pompéi et d'Herculanum, les motifs gréco-latins reparaissent dans ce débordement de furia francese pour le tempérer et l'assagir. Ce mélange aboutit bientôt au style gracieux, fin et délicat que symbolise le nom de Mme Du Barry, et qui se prolonge sous Louis XVI avec les chefs-d'œuvre des Rousseau de la Rotière, des Gouthière et des Riesener. Loin d'avoir exercé la moindre influence sur la genèse de ce style, dont l'écueil est l'abus de la finesse et la ciselure d'orfèvre, Marie-Antoinette en a précipité le déclin, par la faveur inconsidérée accordée au pédantisme des néo-classiques et à des ébénistes allemands, plus habiles techniciens que dessinateurs de goût. Dans la dernière moitié du règne, les formes se roidissent, deviennent lourdes ou grêles, l'ornementation tombe dans l'indigence ou dans une profusion stérile, et, pour parodier un mot célèbre, « l'Empire est fait ». Il y a plus loin du bureau de Louis XV à l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette que de celle-ci à l'armoire à bijoux de Marie-Louise.



P. Benvenuti pinx.

LA GRANDE-DUCHESSE ELISA AU MILIEU DE SA COUR

(Musée de Versailles)



Il va sans dire qu'entre les diverses phases que je viens d'indiquer on ne saurait tracer de ligne de démarcation précise; elles enjambent les unes sur les autres, tant par l'effet de la longévité de certains artistes, que par la persistante imitation, sous chaque génération, des types créés par les générations précédentes. Mais dans l'art décoratif, comme dans tous les arts, il n'y a que les créateurs qui comptent, et, à ce point de vue, on a là vraiment les cadres d'une histoire, c'està-dire d'une succession d'idéals. A cet ordre systématique lady Dilke - et je ne saurais le lui reprocher — a préféré une méthode plus libre et plus capricieuse, où domine le classement par genres, par monuments, par personnes. A vrai dire, c'est moins une histoire de l'art décoratif du xviire siècle qu'elle a voulu écrire qu'une série de chapitres de cette histoire et comme une suite de promenades à travers ses principales créations. Cette allure un peu vagabonde lui a permis de satisfaire, au grand agrément du lecteur, son goût pour les digressions biographiques, les apercus ingénieux et suggestifs de toute nature. C'est ainsi qu'elle nous mène successivement à la Banque de France, aux Archives, à l'Élysée, à Versailles, pour raconter et décrire l'œuvre des de Cotte, des Pineau, des Rousseau. Dugourc obtient, plutôt qu'il ne mérite, un chapitre spécial, tant les hâbleries de ce prétendu restaurateur du goût en imposent même à distance. Nous nous délassons parmi les pastorales, les chinoiseries et les singeries. Les Gobelins, sous les règnes successifs d'Oudry et de Boucher, la ferronnerie et les bronzes avec Lamour et les Caffieri, sont l'objet d'études approfondies, où l'auteur ne craint pas de s'insurger contre certaines admirations convenues. Puis vient le meuble proprement dit, avec André Boulle, Cressent, OEben, Riesener, Gouthière; lady Dilke, après M. A. de Champeaux, met résolument en doute la collaboration légendaire de ces deux derniers artistes. Un chapitre sur les vernis Martin termine cette odyssée fleurie.

Au mérite scientifique et littéraire de ce beau volume s'ajoute une illustration de tout premier ordre, tant par l'abondance que par la valeur documentaire. Lady Dilke s'est imposé de ne jamais emprunter des gravures contemporaines ou des dessins d'architectes, qu'on trouve facilement ailleurs et qui donnent souvent l'idée la plus inexacte de l'œuvre réelle. Ce qu'elle nous offre, ce sont les œuvres elles-mêmes, dans leur état actuel, reproduites par les procédés mécaniques de la photogravure ou de l'héliogravure; chacune de ces planches est un document; quelques-unes sont de petites merveilles. Naturellemenl, les musées et châteaux de France ont fourni la meilleure part de ces exemples; mais lady Dilke a su pénétrer aussi dans des logis moins connus, quoique censément publics, et en rapporter des vues délicieuses; des collectionneurs, Mme Grellou, M. Doucet, M. Foulc, d'autres encore, lui ont permis de reproduire quelques-uns de leurs trésors les plus précieux. Par-dessus tout, elle a mis largement à contribution les séries si riches de Windsor, de Kensington et de Hertford House (collection Wallace); malgré quelques restaurations maladroites, les spécimens brillants de cette dernière collection, encore peu connus du public français, offrent le plus vif intérêt. Lady Dilke a aussi poussé quelques pointes à Potsdam; il faut regretter qu'elle n'ait pas continué jusqu'à Saint-Pétersbourg, dont les palais renferment, paraît-il, tant de merveilles, les unes exécutées sur place par des artistes dont elle nous a raconté les voyages, les autres acquises à Paris, par voie d'achat ou de don 4.

1. Dans un si grand amas de faits et de dates, il est inévitable que quelques erreurs

Je ne prendrai pas congé de ce beau livre sans lui souhaiter, avec le succès qu'il mérite, la suite qu'il appelle et que l'auteur nous fait espérer : son volume annoncé sur les dessinateurs et les graveurs clora dignement ce rare ensemble d'ouvrages que Voltaire eût appelé un « temple du Goût érigé par une Muse ».

R. T.

se soient glissées. Je n'en relèverai que deux, qui intéressent particulièrement l'histoire des collections nationales. Il n'est pas exact (p. 5 et 43) que le tableau de Paul Véronèse qui ornait jadis la salle d'Hercule, à Versailles, soit les gigantesques Noces de Cana. Cette dernière toile, enlevée à Venise en 1797, fut laissée au Louvre par les Autrichiens en 1815, faute de moyens convenables pour l'emporter, et échangée contre une « machine » de Le Brun. Le Véronèse de la salle d'Hercule est le tableau de moindres dimensions qu fait vis-à-vis aux Noces : Le Christ dans la maison de Simon le Pharisien (Villot, nº 104) ; il fut donné à Louis XIV par la république de Venise, en 1665. — De même (p. 156), lady Dilke a tort de croire que le buste en bronze de Louis d'Orléans qui surmontait le médaillier de Cressent ait péri. Quand l'armoire fut transférée de Sainte-Geneviève au Cabinet des médailles (1792), le buste resta à Sainte-Geneviève, où tout le monde a pu le voir jusque dans ces derniers temps (Champeaux, Le Meuble, t. II, p. 127); tout récemment (1901), grâce à l'énergie de M. Babelon, le buste a repris sa place sur le médaillier. Il est sâcheux seulement que M. Babelon, dans son excellent petit Guide illustré, publié avant le transfert (1900), ait écrit (p. 292) que le médaillier fut exécuté pour le Régent et décoré de son huste : c'est consondre le père avec le fils, et cette erreur risque d'être longtemps reproduite.



L'Imprimeur-gérant : André MARTY.

NOTES

SUR LES

INDUSTRIES D'ART



PIANO DROIT PLEYEL
COMPOSITION DE A. TASSU, ARCHITECTE.

L'art moderne, après avoir presque exclusivement exercé ses tentatives rénovatrices sur le bijou et le bibelot d'étagère, n'a pas tardé à rompre un cercle devenu trop restreint pour ses aspirations et à s'attaquer à des objets plus étroitement mêlés aux actes de notre existence journalière.

La maison Pleyel, toujours au premier rang lorsqu'il s'agit d'aller au devant du goût public, a compris qu'à l'heure actuelle la présence d'un piano noir dans un intérieur moderne, aux tons gais et clairs, constituait une sorte d'anachronisme.

C'est pénétrée de cette idée qu'elle a fait établir ce nouveau modèle, sobre de lignes et très frais de tons : la gravure ci-dessus non coloriée ne peut malheureusement donner qu'une idée incomplète de ce piano, le jeu des couleurs ayant une part prépondérante dans l'aspect général du meuble.

On a employé le chêne verni pour les frises d'encadrement et les parties massives; les panneaux sont en frêne de Hongrie moiré.

Quant à la décoration, c'est à l'églantier qu'on a emprunté ses éléments; ceux-ci se retrouvent partout, depuis la marqueterie du panneau central jusqu'aux motifs sculptés et aux simples ajours des supports latéraux du clavier.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Représentation des œuvres de Richard Wagner au théâtre du Prince Régent à Munich (BAVIÈRE)

Le théâtre du Prince Régent, à Munich, donnera aux dates indiquéees ci-après 20 représentations, comprenant: Le Tannhaüser, Lohengrin, Tristan et Iseult, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, savoir: Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg: les 9, 11, 20, 25 août, 3, 8 et 12 septembre.

Tristan et Iseult: les 13, 18, 27 août, 1° et 10 septembre.

Tannhauser: les 15, 23, 30 août et 5 septembre.

Lohengrin: les 16, 22, 29 août et 6 septembre.

Les varvageurs trouverant à la capre de Paris et dans les huneaux gracures de la Compagnie des

Les voyageurs trouveront à la gare de Paris et dans les bureaux succursales de la Compagnie des Chemins de fer de l'Est, des billets directs d'aller et retour de 1 ° classe, de 2 ° classe et mixtes (1 ° classe en France et 2 ° classe en Allemagne) pour Munich. — Ces billets, qui sont valables pendant 18 jours et donnent le droit de s'arrêter dans les principales villes du parcours, laissent aux voyageurs le choix entre les itinéraires ci-après :

Avricourt, Strasbourg, Carlsruhe, Ulm et retour. — Prix: 1^{ro} cl., 162 f. 80; 2° cl., 116 f. 35 (mixtes 135 f. 70).
 Petit-Croix ou Delle, Bâle, la Suisse et retour. — Prix: 1^{ro} cl., 159 f.; 2° cl., 111 f. 85 (mixtes 133 f. 30).

On peut aussi utiliser des billets circulaires valables 30 jours, dont le prix est de 163 fr. 85 en 1 classe et de 119 fr. 90 en 2 classe, et qui permettent de visiter Bâle, Zurich, Saint-Gall, Lac de Constance, Munich, Nuremberg, Wurzbourg, Heidelberg ou Stuttgart, Baden-Baden et Strasbourg.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST ET DE BRIGHTON

ONDRES PARIS

Via Rouen, Dieppe et Newhaven
Par la Gare Saint-Lazare

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

Tous les jours (Dimanches et Fêtes compris) et toute l'année à 10 heures du matin et à 9 heures du soir

Trajet de jour en 9 heures (1º et 2º classes seulement)

	Bille	ets	sin	np	les	va	lal	ble	p	ene	dan	t 7	jours:	1	Billets	d'a	ller	· et	re	lou	r ve	ala	ible	s p	oen	dan	t un n	noi	8:
													43 fr. 25																
													32 fr. »																
$3_{\rm e}$	classe											e	23 fr. 25	1	3° clas	se .			٠					۰		i	41 f	r.	50

Ces billets donnent le droit de s'arrêter à Rouen, Dieppe, Newhaven et Brighton, sans supplément de prix.

Peintures et Dessins de l'École Anglaise

dont les GRAVURES sont en vente à la "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"

ordre		GD ANDYNOG		Prix des Épreuves							
Nos d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	Avant la lettre							
1016	Buck	Héliogr. d'après T. Cheesman	Mrs Mountain (planche en couleurs)		10						
970	Cosway (R.) Gainsborough	— Schiavonelti. L. Flameng	Mrs Damer (planche en couleurs) Miss Graham))	10 2						
86 332)) ·	Rajon	The Blue Boy	. »	. 3						
1056 1073	Lawrence (Sir Th.)	- W. Walker	La comtesse de Derby (planche en coul.) Sir Alexandre Hope	20	10						
1121	»	A. Bertrand	La princesse Clémentine de Metternich (planche en couleurs)	1	20						
1189	» · ·	Gaujean	Nature	20	6						
1194 83	Opie (John) Reynolds (Sir Jos.).	Gaujean L. Flameng	Mrs Fr. Winnicombe	15	6 2						
187 363	»	Laguillermie Rajon	Jeune fille au manchon))	3						
525 604	>	Rajon	Lord Heathneld	6	2						
	"		(Musée de l'Ermitage)	6	. 3						
971 720	Anonyme	Héliogr. d'après John Jones .' Lalauze	Lady Caroline Price	4	2 3						
DESSINS											
1060 1082	Lawrence (Sir Th.)	Héliogr. d'après FC. Lewis.	Lady Georgiana Gordon		2						
1104 1216	Cosway (R.)	Héliogravure	Profil de jeune fille (pl. en coul.) Six miniatures	10	5						

SUPPLEMENT D'ART.

THE NEW YORK HERALD

FRANCE 25°.

PARIS. DIMANCHE 6 AVRIL, 1902.

FRANCE 25°.

UN CÉLÈBRE PORTRAITISTE.

M Benjamin Constant Raconte les Débuts Laborieux de Sa Carrière Heureuse.

. UNE VISITE A SON ATELIER.



MLLE. TINI RUPPRECHT.

Une Pastelliste et Portraitiste de Munich -- Une Elève de Franz Doubek.

PORTRAITS DE GRANDES DAMES

Une grande et justement célèbre artiste de Munich, Milce Tini Rupprecht, dont les portraits au pastél ont eu depuis quelques aunces un si grand succès, a derniferement, téchart aux sollicitations de quelques-une de ses amis et admiratours, passé quelques semaines à Paris avant de se rendre à Cannes à la graciouse infiraction de justement, téchart aux sollicitations de quelques-une de ses amis et admiratours, passé quelques semaines à Paris avant de se rendre à Cannes à la graciouse infiraction de ja comtesse Torby, dont elle cal Phôte en pe noment.

J'ai eu la bonne fortune d'âtre présenté a Mile. Rupprecht dans Pateller provisoire qu'elle avait installé dans Phôtel de de de de l'ait descende à Paris et j'ai puy voir sur le chevalet de cetto jeune et intéressante artiset quelques remarquables portraits, entre autres ocus de la duchosse de Moucuris de l'ait des cette a de l'ait des comparent les ploies femmes; elle excelle aussi dans les portraits d'enfants, et quelques-inus de ceur qu'elle a éxetues hin out celle dait et un train de faire. He les contraits de l'ait precier.

Les portraits au pastel de cette artiste cont admirablement composés, avec cette estime et ce goût indicetualisés des maîtres anglais du dernier sibele, auxqueis une saine tradition. Pour le purchet; son talent y a mûri et s'y oct développé sans qu'elle ait auvir aicune since tradition.

C'est à Manich qu'est née Mile. Rupprecht; son talent y a mûri et s'y oct développé sans qu'elle ait auvir aicune de l'ait de

Le NEW-YORK HERALD publie le dimanche, tous les quinze jours, un Supplément illustré, consacré aux questions d'art.

PRIX DU NUMÉRO AVEC LE SUPPLÉMENT. . . . 25 CENTIMES

Pour les abonnements et la publicité illustrée, s'adresser aux bureaux du New-York Herald, 49, avenue de l'Opéra, Paris.

GALERIE SANGIORGI

Palais Borghèse ROME

L'Exposition la plus importante de Beaux-Arts et d'Antiquités, à Rome

BIBLIOTHÈQUES TOURNANTES



BIBLIOTHÈQUE-TERQUEM

POUR LIVRES ET MUSIQUE

Articles de bureau de grand luxe en papeterie, bois, maroquinerie, etc. Envoi franco de l'Album illustré

EM. TERQUEM, 19, rue Scribe angle du boulevard Haussmann, Paris





SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES TÉLÉPHONES

SYSTÈME BERLINER

29, Boulevard des Italiens, PARIS, 2e

CHIERHONE 217-08

TÉLÉPHONES EN TOUS GENRES A TRANSMETTEUR UNIVERSEL BERLINER

BREVETÉ S. G. D. G.

LE PLUS PUISSANT MICROPHONE QUI EXISTE

Admis sur les Réseaux de l'État

ADAPTE À TOUS SYSTÈMES SANS EXCEPTION

EYABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.-LA PLUS LIMPIDE

DEBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente: 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL

Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Bould des Italiens, PARIS,

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal

BEDEL & Cie

MAGASINS Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308.

REPRESENTATION

14444444444

FERAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

54, Faubourg-Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOHLARD

9999999

Vve A. FOULARD & FILS. Sucrs

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

Orfàvrerie d'Argent et Argentée

CHRISTOFLE & C'E

56, rue de Bondy, PARIS

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

Librairie TECHENER HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes, Manuscrits avec miniatures, Reliures anciennes avec armoiries, Incunubles, Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

MAURICE POTTIER Emballeur

PARIS, 44, RUE GAILLON (près l'Avenue de l'Opéra)

EMBALLAGE SPÉCIAL CE TABLEAUX MARBRES, MEUBLES ET OBJETS D'ART

SUCCURSALE: 12, Rue Louvois. GARDE-MEUBLE pour objets d'art: 12, Rue des Messayeries.

- Téléphone : 246-84 -

HARO &

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti et 20, rue Bonavarte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse, 5 (Boulevard Malesherbes)

E. JEAN-FONTAINE, LIBRAIRE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES (Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

0

naleries Georges Petit

8, RUE DE SÈZE, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes _ Expertises

EXPOSITIONS

GALERIE PACULLY

6, Place de l'Opéra 10, Boulevard des Capucines, 10

TABLEAUX DE MAITRES

Exposition de Chefs-d'OEuvre de toutes les Écoles.

MICHELL & KIMBEL

31. PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ - PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTHANGER
Agents des principales Expositions
internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis de l'Amérique du Nord.

1222222222222

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8. rue Favart. Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE Paris Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr. 32 fr. Départements - 64 fr.

ETRANGER États faisant partie de l'Union postale. Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1° de chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, E. Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, P. Paris, Paul Mantz, Palustre, Courajop, Yriante, Ary Renan, — pour ne citer que ces écrivains parmit and de maitres aujourd'hui disparus; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

— quant a present, pour amriner qu'eile n'a pas degenere, il sumit de nommer:

MM. E. Brelon (de l'Institut), Georges et Léonce Bérédite, B. Bererson, E. Bertaux,
W. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. de Champeaux. André Chaumeix,
M'' de Chennevières, Clément-Janin, H. Cook, Ch. Dieni, lady Dilke, L. de Fourcaud, G. Frizzoni, P. Gauthiez, H. de Geynüller, S. di Giacomo, A. Gruyer (de
l'Institut), J.-J. Guiffrey, E. Guillaume (de l'Académie française), Th. Homolle (de
l'Institut), H. Hymans, P. Janot, G. Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, L. Mabilleau, L. Magne, M. Maindron, Augeste Marquillier, J.-J. Marquet de Vasselot,
Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de l'Institut),
E. Molnier, J. Momméja, E. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de
l'Académie française), A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost, S. Reinach
(de l'Institut), Th. Reinach, Marcel Reymond, G. Riat, W. Ritter, Édouard Rod,
Saglio (de l'Institut), Schmarsow, Six, Schluberger (de l'Institut), W. de Seidlitz,
Maurice Tourneux, A. Venturi, Héron de Villefosse (de l'Institut), P. Vitry,
etc., etc.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur béau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT À L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX REAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.